Que sais-je ?

Gilles de Van

L'opéra italien

puf

Pour Marina, Adrien, Thomas

ISBN 2 13 050513 9

Dépôt légal — 1re édition : 2000, février

© Presses Universitaires de France, 2000
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Présenter l'opéra italien, c'est un peu comme présenter l'opéra tout court. En effet, les Italiens inventent ce genre et c'est un des rares cas où les chercheurs sont à peu près unanimes pour fixer sa naissance au 6 octobre 1600, date de représentation à Florence de l'*Euridice* de Jacopo Peri sur un poème d'Ottavio Rinuccini. Après un démarrage relativement confidentiel, l'opéra se répand largement et devient populaire, puis il franchit les frontières, passe en France, en Autriche, en Allemagne, et installe une domination européenne qui n'est réellement combattue qu'en France par la tragédie lyrique ; au cours du XIX^e^ siècle, ce rayonnement s'étend aux autres continents mais il doit faire face à la concurrence à la fois de l'opéra français et d'autres genres nationaux comme l'opéra allemand ou l'opéra russe, qui souvent d'ailleurs se définissent au départ contre l'opéra italien.

Malgré cette écrasante prédominance de la tradition italienne qui se constate encore aujourd'hui dans le répertoire lyrique, il est néanmoins nécessaire de distinguer l'opéra italien et l'opéra comme genre pour une raison simple : toute définition générale de l'opéra risque de privilégier une forme soit parce qu'elle est estimée historiquement dominante, soit parce qu'elle est jugée esthétiquement supérieure. On a ainsi fait du tort à l'opéra français en le jugeant à l'aune des critères italiens, de même qu'on a souvent sévèrement critiqué l'opéra italien en prenant comme modèle l'opéra wagnérien dont les opéras italiens

auraient constitué des approximations imparfaites. Il convient donc d'apprécier chaque tradition en fonction des critères qu'elle a implicitement ou explicitement dégagés. Plus prudents que les musicologues, les musiciens italiens ont souvent regardé avec intérêt ce qui se faisait au-delà des Alpes, ils ont emprunté tel ou tel trait sans pour autant dévier de leur route : Puccini admirait Debussy, Mascagni adorait Wagner, mais ils ont poursuivi leur chemin, quitte à prendre chez les étrangers ce qui était compatible avec leur esthétique.

C'est donc à la tradition lyrique italienne qu'est consacré ce volume : elle commence à Venise dans les années 1640 (soit après la naissance proprement dite de l'opéra) et se poursuit avec une grande régularité aux XVII^e^, XVIII^e^, XIX^e^ siècles. Faut-il considérer qu'elle a disparu de nos jours ? Non, si on se réfère à la popularité croissante de l'opéra sur les cinq continents, oui, si l'on songe au flot d'œuvres que cette tradition a produit de manière presque ininterrompue pendant près de trois siècles, sans comparaison avec l'actuelle création lyrique. Je crois que *Turandot* de Puccini (1926) marque la fin d'une époque, même si musiciens et poètes continuent à créer des œuvres qui relèvent plutôt du théâtre musical et qui sont moins marquées des traits nationaux qu'elles avaient auparavant.

Ce qui constitue la tradition italienne, ce sont quelques caractéristiques que j'étudierai dans un premier moment : elle implique un système particulier de production et de diffusion de l'opéra qui se définit par un éclatement géographique comportant plusieurs centres lyriques importants, par une grande mobilité des artistes, un rythme soutenu de création et par la constitution d'un public réceptif mais contraignant. Elle implique en outre une esthétique foncièrement pragmatique qui accepte pleinement la convention inhérente à tout spectacle lyrique et attribue une position centrale à l'interprète, chanteur ou chanteuse ;

prise en tenaille entre les exigences d'un public passionné mais versatile et le jugement de théoriciens sévères, cette esthétique se forge une pratique prudente qui connaît Aristote mais ne le respecte pas toujours, qui aspire à la tragédie mais se contente souvent d'amuser, qui touche l'oreille mais veut aussi flatter l'œil.

La deuxième partie essaye de dégager les grandes lignes de l'histoire de l'opéra en insistant sur l'évolution de la dramaturgie musicale qu'on peut définir comme la manière dont un musicien repense une histoire pour que la musique puisse lui apporter sa marque. Afin d'éviter un catalogue sans limites d'œuvres et de noms de poètes et de musiciens, j'ai jugé préférable de choisir des œuvres représentatives d'une époque et d'un style, d'analyser sommairement leur dramaturgie textuelle et musicale et, par-delà chaque étude, de condenser les principaux traits d'une période. J'ai retenu les œuvres suivantes : *Orfeo* de Monteverdi (1607), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1643), *Giasone* de Cavalli (1649), *Mitridate Eupatore* de Scarlatti (1707), *Giulio Cesare* de Haendel (1724), *L'Olimpiade* de Caldara (1733) et d'autres musiciens, *La Cecchina ossia la buona figliola* de Piccinni (1760), *Alceste* de Gluck (1767), *Don Giovanni* de Mozart (1787), *Semiramide* de Rossini (1823), *Norma* de Bellini (1831), *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1835), *Macbeth* de Verdi (1847), *Il Trovatore* de Verdi (1853), *Don Carlos* de Verdi (1867) et *La Bohème* de Puccini (1896).

Tout choix est une exclusion et l'on regrettera l'absence de telle ou telle œuvre, mais il s'agit simplement de fixer quelques repères dans l'évolution de l'écriture lyrique. On ne s'étonnera pas de trouver dans cette liste des musiciens non italiens : de par leur activité ou leur formation, ils appartiennent de plein droit à l'histoire de l'opéra italien car ils en ont adopté les pratiques et ont contribué à son devenir.

PREMIÈRE PARTIE

Le système de production

Princes et imprésarios. — On a brillamment soutenu que l'opéra avait deux lieux et deux dates de naissance : Florence 1600 pour l'*Euridice* de Rinuccini et Peri[1], et Venise 1637 pour l'ouverture du premier théâtre public payant, le San Cassiano avec l'*Andromeda* de Ferrari et Manelli. Sans Venise 1637, au lieu de se répandre dans l'Italie puis dans l'Europe entière, Florence 1600 serait resté un événement presque confidentiel, limité à quelques cours. On peut évidemment rétorquer que sans Florence 1600, Venise 1637 n'aurait probablement pas existé.

Cette double naissance a toutefois l'avantage de souligner la différence entre ce que l'on appelle l'opéra de cour et l'opéra commercial *(impresariale)*. Les premiers opéras florentins, mantouans ou romains entraient dans le cadre d'une politique de prestige menée par de grandes familles qui occupaient souvent une position politique prédominante et tenaient à souligner le lustre de leur maison par des spectacles donnés à l'occasion de fêtes solennelles dont ils faisaient connaître le faste à l'Europe par des comptes rendus méticuleux qui circulaient de cour en cour. L'*Euridice* de Rinuccini et Peri fut représenté à l'occasion du mariage de Henri IV, roi de France, et de Marie de Médicis. Ce spectacle nouveau prenait la suite de pres-

1. Quand un opéra est suivi d'un seul nom, il s'agit de celui du musicien ; quand il est suivi de deux noms, le premier est celui du poète, le second celui du musicien.

tigieux intermèdes comme ceux de *La pellegrina* donnés en 1589 à Florence pour le mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine. Les Gonzague, seigneurs de Mantoue, furent à l'origine de l'*Orfeo* de Striggio et Monteverdi, qui fut représenté en 1607 au palais ducal de Mantoue. L'*Arianna* (Rinuccini et Monteverdi), un opéra presque entièrement perdu, fut représenté à Mantoue en 1608 pour le mariage du prince Ferdinand de Gonzague et de Marguerite de Savoie. A Rome, l'opéra était pris en charge par la puissante famille Barberini, et particulièrement François et Antoine, neveux du pape Urbain VIII. N'allons pas croire que ces princes commandaient un spectacle puis attendaient passivement le soir de la première : ils en surveillaient très étroitement la préparation et intervenaient souvent avec compétence. Que l'on en juge par cette lettre envoyée en 1607, pendant la préparation de l'*Orfeo* de Monteverdi, par François de Gonzague à son frère Ferdinand, passionné de musique, qui habitait à Pise : « J'ai décidé de faire jouer une fable en musique pendant ce carnaval, mais comme ici nous avons des sopranos peu nombreux et médiocres, je voudrais que Votre Excellence ait l'amabilité de me faire savoir si les castrats que j'ai entendus quand j'étais en Toscane y sont toujours ; ils sont au service du Grand Duc, ils me plurent beaucoup et j'ai l'intention d'en emprunter un (celui que V. E. jugera le meilleur) pendant seulement quinze jours, pour autant que le Grand Duc me l'accorde si V. E. le lui demande. » Ce petit service que le seigneur de Mantoue entendait demander à un Médicis, grand duc de Toscane, est un des premiers exemples d'un trafic entre princes, cardinaux et ambassadeurs, qui ne cessera pas pendant les siècles suivants, où l'on se prête chanteurs et instrumentistes.

Les principes de l'opéra de cour sont faciles à définir : à l'occasion d'une festivité quelconque (mariage, victoire militaire), l'opéra est commandé à un poète et

à un musicien par le prince qui en suit attentivement la genèse, il est représenté dans un salon ou dans un théâtre provisoire monté dans une grande pièce du palais, il est destiné à la cour, au corps diplomatique, aux notables et à quelques invités triés sur le volet, il reçoit une large publicité à travers des témoignages qui en soulignent la beauté et il célèbre le prince par toutes sortes d'allusions ou de dédicaces.

En 1637, est inauguré à Venise le premier théâtre d'opéra public et payant. Le succès de ce nouveau spectacle est attesté par le développement fulgurant des théâtres : en 1641, on compte déjà 4 théâtres dans la cité des Doges (San Cassiano, S. Giovanni e Paolo, San Moisè, et le Novissimo). Vers 1670, on compte 9 théâtres pour une ville de moins de 150 000 habitants ; même s'ils ne fonctionnent pas tous en même temps, ce chiffre élevé atteste l'intensité de la vie lyrique à Venise. On a calculé qu'entre 1637 et 1678, 150 opéras avaient été créés, ce qui prouve une création moyenne de 3 à 4 œuvres nouvelles par an. Des travaux récents (Bianconi et Walker) ont démontré que c'est à partir du répertoire vénitien et grâce à des troupes ambulantes comme les *Febi armonici* ou les *Accademici discordati*, réunissant un petit nombre d'artistes d'origines diverses, que l'opéra se répand en Italie et qu'il arrive à Naples, Gênes, Turin, Bologne, Modène, Parme, Plaisance, etc.

Le fonctionnement de cet opéra commercial obéit à de tout autres règles que l'opéra de cour : il naît de l'initiative d'un entrepreneur qui investit des capitaux dans la construction ou l'aménagement d'un théâtre, qui commande une œuvre au poète et au musicien, réunit une troupe de techniciens et d'interprètes, et espère rentrer dans ses fonds, voire faire du bénéfice grâce à la publicité dont il a soin d'entourer l'événement, et à la vente des places et des loges. Ces entrepreneurs sont parfois de grandes familles vénitiennes (les Tron, les Grimani, les Zane) qui gèrent

directement les théâtres, parfois aussi ce sont des collectivités comme la fameuse académie*[1] des *Incogniti* (anonymes). Parfois enfin, les propriétaires des lieux louent leur théâtre à un impresario qui le gère directement à ses risques et périls.

Dans les années 1640-1650, se met ainsi en place à Venise un système concurrentiel qui, avec quelques aménagements, aura une longue vie. L'importance de ce système dans la diffusion de l'opéra est fondamentale car il réunissait trois conditions qui rendaient possible, suivant E. Rosand, la diffusion de l'opéra : une demande régulière, une solide assise financière et un public large et prévisible. On voit aussi dans cette période essentielle pour la consolidation du nouveau genre les avantages et les inconvénients du système : la nécessité d'attirer le chaland entraîne un accroissement de la cadence de production, avec ce que cette frénésie implique de facilité et de routine, mais aussi une augmentation des coûts de production qui grimpent vertigineusement avec le succès de quelques vedettes, chanteurs et chanteuses, un développement du côté spectaculaire de l'opéra qui doit éblouir, l'établissement de conventions qui plaisent au spectateur sans trop le surprendre, mais aussi la formation d'un public disponible qui s'enthousiasme avec autant de facilité qu'il s'ennuie, et enfin l'installation de l'opéra au cœur même de la vie culturelle et sociale des villes italiennes.

Toutefois la différence entre l'opéra de cour et l'opéra commercial, essentielle au plan du fonctionnement, ne doit pas être surévaluée. Le répertoire de l'un comme de l'autre était pratiquement identique. De plus, socialement l'opéra demeurait un spectacle aristocratique en raison de son prix et de son décorum : en 1681, commentant l'histoire de l'opéra vénitien,

1. Les termes marqués par un * sont expliqués dans le glossaire à la fin du volume.

Ivanovich déplorait l'arrivée du « peuple ignorant et séditieux ». Politiquement, si l'opéra de cour magnifiait la gloire du prince, l'opéra « commercial » vénitien ne perdait pas une occasion pour rappeler la grandeur de Venise « nullement inférieure – toujours selon le même Ivanovich – à celle qui est apprêtée en d'autres lieux par la magnificence des princes ». D'autre part, des spectacles préparés par des troupes ambulantes, donc privées, pouvaient être exploités à des fins de propagande monarchiste, comme ce fut le cas en 1652 à Naples avec la *Veremonda* de Strozzi et Cavalli. Turin avait un théâtre de cour mais il passa rapidement dans les mains d'un imprésario qui le géra sous le contrôle du souverain. Enfin, il n'était pas rare que les dettes d'imprésarios défaillants soient payées par les familles dominantes des villes où ils opéraient, ce qui inévitablement entraînait un contrôle par ces familles. Comme on le voit, le fossé entre ces deux types de spectacle n'était pas infranchissable.

Vers la fin du XVII[e] siècle, les théâtres de cour avaient pratiquement disparu tout comme les théâtres de famille, ce qui n'impliquait nullement que cours et grandes familles eussent cessé, pour le meilleur et pour le pire, de surveiller la vie lyrique. Le système qui s'était généralisé était celui de l'entreprise tel que le décrit le président Charles de Brosses, conseiller au Parlement de Bourgogne et auteur en 1739 de lettres célèbres que l'on consulte encore volontiers aujourd'hui : « Ce n'est pas comme chez nous une académie fixe, composée des mêmes sujets que l'on renouvelle dans le besoin. Ici, un entrepreneur qui veut mettre sur pieds un opéra pour un hiver obtient la permission du gouverneur, loue un théâtre, rassemble de divers endroits des voix et des instruments, fait marché avec les ouvriers et le décorateur, et finit souvent par leur faire banqueroute, ainsi que nos directeurs de comédies de campagne. » Suivons pas à pas les étapes que décrit ce voyageur français.

Le théâtre appartient à une cour, à une famille ou à un groupe de notables : à Florence, la Pergola était gérée par l'académie* des Immobiles tandis que le théâtre moins prestigieux du *Cocomero* relevait de l'académie des Ardents *(Infuocati)* ; dans de nombreuses villes, le théâtre est érigé par une société regroupant les principaux citoyens de la ville : ainsi à Turin, le Teatro Regio était dans les mains d'une « société de chevaliers ». Pour de multiples raisons, le marché entre l'impresario et les propriétaires est loin de n'être qu'un simple contrat commercial : le théâtre est dans la plupart des villes un centre culturel dont l'histoire atteste qu'il fut souvent enthousiaste mais non moins souvent tumultueux ; il doit donc contribuer au « bien-être public et au décorum de la ville » ; c'est un lieu social par excellence car on ne va pas à l'opéra de temps à autre comme aujourd'hui mais on le fréquente régulièrement ou même tous les soirs, comme on fréquente un café ou un salon ; en période de trouble, il peut devenir un forum où se dessinent les factions et se préparent les révoltes. Pour toutes ces raisons, les propriétaires ne peuvent se contenter d'être de simples bailleurs et le régime (le « gouverneur » du président de Brosses) ne se limite pas à une simple permission.

En fait se met en place un système très compliqué qui oscille entre le libre marché et un dirigisme municipal, régional ou monarchique suivant les cas. Le régime se doit de surveiller, aider, taxer : il a vite fait de comprendre tous les avantages qu'il peut tirer de réunir régulièrement en un même lieu l'essentiel de la société civile ; on peut la surveiller mais aussi la fixer et éviter qu'elle s'adonne à des divertissements plus turbulents. Ici s'ouvre l'interminable chapitre de la censure dont les exigences ont varié suivant les époques et les lieux mais qui a toujours attentivement surveillé la vie lyrique pour la politique, les mœurs et la décence. Tout le monde connaît les démêlés des

compositeurs italiens au XIX^e siècle avec la censure, devenue particulièrement vigilante après la Révolution française et les premiers mouvements insurrectionnels en Italie. On retient surtout la surveillance politique, mais en fait la censure était attentive à tous les aspects du spectacle, depuis le sujet jusqu'aux couleurs des costumes. D'une manière générale, en raison de sa popularité et de sa diffusion, le spectacle lyrique subissait le double filtre de la vigilance directe du régime et indirecte des notables qui donnaient le théâtre en location.

La position centrale de l'opéra et sa contribution au prestige de la ville implique une aide qui se traduit par une subvention des autorités plus ou moins importante ; cette subvention contribue à l'équilibre financier de l'imprésario mais c'est aussi un moyen de pression le cas échéant et ce moyen s'ajoute aux pressions que peuvent exercer les propriétaires qui non seulement souhaitent un investissement rentable mais aussi une source de plaisirs toujours renouvelée. Enfin, si le régime aide, il peut aussi demander au théâtre, en raison du lustre qu'il apporte à la ville et du nombre d'étrangers qu'il attire, de participer aux frais et de contribuer au financement des hospices ou des hôpitaux.

Qui étaient les imprésarios ? Ils étaient en majorité issus des professions libérales ou du commerce mais pouvaient être des gens de spectacle comme la chanteuse Faustina Bordoni, épouse du compositeur Hasse, ou le musicien Francesco Cavalli ; aristocrates comme le comte d'Alibert ou même seigneurs d'une ville comme Ferdinand de Médicis en son théâtre de Pratolino. Ils devaient dans tous les cas être de bons hommes d'affaire. L'étude du monde de l'opéra révèle en effet un mélange de libéralisme sauvage et d'une propension à de harassants marchandages assez typiques d'un pays pauvre où l'argent circule peu. La correspondance des imprésarios et des artistes est souvent

à la fois fleurie et crue car les protestations d'amitié ne cachent pas l'âpreté de la négociation. C'est que la réunion des divers personnages nécessaires à l'opéra se faisait en effet suivant la loi du marché : chaque artiste avait sa cote qui pouvait descendre aussi vertigineusement qu'elle était montée et elle était minutieusement surveillée par ceux qui avaient intérêt à faire monter ou baisser les prix. Le critique français Fétis a tracé un portrait peu indulgent de Verdi : il voyait dans « cet extérieur glacé, cette impassibilité des traits et de l'attitude, ces lèvres minces, cet ensemble d'acier » plus un diplomate qu'un artiste ; c'est oublier que le bel et élégant Bellini n'était pas moins calculateur que Verdi ; c'est oublier aussi que sans cette lutte quotidienne avec tous ses partenaires, Verdi n'aurait pu conquérir la totale liberté artistique (pour le choix des sujets, des chanteurs, de décorateurs, de la réalisation) qu'il atteignit à la fin de sa vie. Comme le note John Rosselli qui a beaucoup contribué à une meilleure connaissance des mécanismes de l'industrie lyrique, « le secret, le tatillonnage, et même la duplicité étaient des qualités commerciales importantes ». Conscients de la fragilité de leur voix et donc de leur carrière, les chanteurs se prêtaient à un incessant marchandage qui les promenait de ville en ville. Pour maintenir leur cote, ils devaient voyager et chanter sans relâche, parfois cinq ou six fois par semaine, et l'on comprend qu'ayant assuré leur avenir, ils aient ralenti les cadences : « Dans le passé – écrivait la grande Teresa Brambilla – j'ai massacré ma voix dans tout genre d'opéra, et cela pour réussir à me faire un nom ; maintenant que j'ai atteint ce but, je serais une imprudente si je ne savais pas raisonnablement en profiter » (1849). Chanteurs et musiciens savaient qu'ils pouvaient escalader très vite l'échelle du succès mais en dégringoler tout aussi vite sans aucune garantie d'un minimum vital, car les écarts étaient impressionnants : vers 1890, la vedette internationale qu'était Adelina Patti pouvait

demander 20 000 lires pour une soirée quand le premier ténor du théâtre d'Assise n'en touchait que 6 !

D'où venaient ces chanteurs ? Ils appartenaient au départ aux chapelles princières ou ecclésiastiques et prêtaient parfois service au théâtre : le prince ou l'église leur assuraient un revenu modeste mais régulier tandis que le théâtre pouvait leur apporter la gloire. Peu à peu l'équilibre se déplaça en faveur du théâtre : les écoles les plus réputées (Naples, Venise, Bologne) ainsi que les maîtres « chauffaient » les jeunes voix pour les lancer dans la carrière tandis que les moins doués tentaient de se caser dans une église. Les traités les plus célèbres, Tosi (1723) ou Mancini (1774) fixaient la doctrine que les maîtres privés se chargeaient de transmettre. La dépendance politique vis-à-vis de leurs commanditaires se relâcha au XIX^e siècle et le système évolua vers le libre marché. Comme ils étaient en général de condition modeste, voire très modeste, seul l'éclat de leur voix et un rude travail leur permettaient d'accéder au firmament lyrique.

La dernière partie de la citation du président de Brosses évoque l'image un peu caricaturale de l'imprésario qui fait faillite et en fait surgir bien d'autres qui font partie de la légende de l'opéra : l'imprésario qui prend la fuite avant que le rideau ne tombe et que les artistes ne viennent réclamer leur dû, ou bien avant même la représentation car il ne peut faire face à ses engagements ; la contrainte par corps contre tel imprésario insolvable ou tel chanteur qui préférait s'abstenir de chanter plutôt que risquer de ne pas être payé, les tumultes nocturnes devant un théâtre qui obligeaient la police à calmer les esprits. On cite volontiers les frères Marzi qui entre 1858 et 1867 firent faillite cinq fois sans aller en prison et chaque fois dans une ville différente. Certains furent toutefois d'excellents organisateurs comme F. B. Ricci à Milan à l'époque napoléonienne, Barbaja ou Lanari. Domenico Barbaja, personnage à la fois frustre et génial qui

doit beaucoup à Rossini (lequel d'ailleurs devait beaucoup à Barbaja) réussit pratiquement à s'assurer le monopole des jeux au théâtre (les jeux avaient été tantôt tolérés comme complément financier des impresarios tantôt interdits) et il dirigea de brillantes saisons à Naples, Milan et Vienne. Quant à Alessandro Lanari, grâce à une astucieuse politique de contrats à long terme pour les jeunes chanteurs et à un atelier de costumes qui circulaient dans toute l'Italie, il exerça son activité entre 1820 et 1852 dans 19 villes ; entre 1841 et 1843, il géra 37 saisons dans 10 villes différentes et dans 14 théâtres. Mais les affaires sont les affaires : sa compagne n'ayant pu réprimer un cri de plaisir en écoutant le jeune ténor Duprez, il la gifla car son admiration bruyante risquait de faire monter les prétentions du jeune Français.

Ces brillantes carrières prouvent à l'évidence l'importance de ce que Bianconi appelle la « mobilité du cast », autrement dit la disponibilité de tout chanteur à courir là où l'appelait un impresario et l'incessante circulation des interprètes à travers la péninsule. R. Giazotto a reconstitué les calendriers souvent vertigineux de la grande Malibran. Pour prendre l'exemple d'une chanteuse de moindre envergure comme Giuseppina Strepponi, mais très connue parce qu'elle devait devenir la deuxième femme de Verdi, voici les villes qu'elle charma de sa voix en deux ans (1835-1836) : Trieste, Vienne, Udine, Gorizia, Vérone, Venise, Brescia, Venise, Mantoue, Plaisance, Crémone, Venise, Trieste. L'inconfort des transports et la lenteur des diligences n'étaient pas des obstacles à des déplacements constants. Nous sommes partis de la lettre d'un Gonzague qui souhaitait faire venir à Mantoue un castrat opérant en Toscane : ce n'était que le début d'une incessante fièvre circulatoire !

L'univers lyrique. — Le système de production que j'ai décrit dans ses grandes lignes forme la charpente

d'un monde dont il convient de compléter le tableau par quelques traits.

Au fur et à mesure que l'opéra prolifère en Italie, les villes se dotent d'institutions théâtrales, développement qui entraîne à terme la disparition des troupes ambulantes : à la fin du XVII[e] siècle, on compte déjà une quarantaine de villes possédant un théâtre stable, mais on note également une grande inégalité dans la répartition de cette diffusion : si pour le royaume de Naples et pour le royaume de Sicile, on ne compte que trois localités (Naples, Palerme, Messine), la république de Venise (qui comprenait la ville et un territoire plus ou moins étendu suivant les époques) pouvait se vanter d'avoir au moins un théâtre à Bergame, Brescia, Crème, Padoue, Rovigo, Trévise, Udine, Vérone, Venise, Vicence. En 1785, une revue énumère près d'une centaine de théâtres et cette même région de Venise en comporte près de vingt. Après la période napoléonienne, la Restauration s'accompagne d'une vague de construction d'édifices affectés à l'opéra qui s'étend également au sud (Foggia, Tarante, Lecce) : en 1846-1847, l'Italie comptait 74 villes offrant une saison d'opéra, mais le déséquilibre subsistait en faveur du nord de la péninsule et du centre puisque sur les 940 théâtres recensés en 1871, 170 seulement se trouvaient dans l'ancien royaume des Deux Siciles.

Ce qui frappe dans cette expansion qui contraste avec le centralisme assez net que l'on observe en France dans le même domaine, c'est la densité du réseau des édifices consacrés à l'art lyrique qui, loin de se limiter aux grandes villes, investit les bourgades. L'essayiste Arteaga le note avec amertume en 1785 : « Dans chaque petite ville, dans chaque village s'est élevé un théâtre. Le seul État pontifical en compte plus de quarante. Les indigents peuvent manquer de vivres, les fleuves de ponts, les campagnes de drains, les infirmes d'hôpitaux, et les calamités publiques de mesures de prévention, mais il est hors de doute que les désœu-

vrés auront toujours leur espèce de Colisée. » Beaucoup moins amer, Stendhal s'étonne vers 1820 de la beauté du théâtre de Côme et il ajoute : « Tout cela avait été construit en trois ans par des particuliers, et dans une ville de dix mille habitants, qui voit croître de l'herbe dans la plupart de ses rues. » Il est vrai que l'Italie n'était alors qu'une « expression géographique » et que l'importance de l'émiettement politique peut expliquer le surgissement d'un tel nombre d'édifices : Venise, Padoue, Vérone, Mantoue, Parme, Ferrare, Modène, Bologne, Ravenne, Lucques, Florence étaient des villes géographiquement proches mais qui jouissaient ou avaient joui d'une réelle indépendance justifiant une politique culturelle. Toutefois les conditions historiques n'expliquent pas la floraison théâtrale dans un même état durablement soumis au même régime. Il faut aussi rappeler le tissu très particulier de bourgs et bourgades qui s'échelonnent le long de la plaine du Pô : peu de villes importantes dépassent les 100 000 habitants, mais cette région fourmille de gros bourgs qui toutes veulent leur saison d'opéra. Il faut enfin rappeler que beaucoup de localités pouvaient s'offrir si ce n'est un théâtre, du moins des « saisons ». Une foire ou un grand marché justifiait une saison si brève fut-elle (Senigallia, Pesaro, Forlì). En Émilie-Romagne, une région dont la surface est à peu près celle de la Lorraine, haut lieu de la culture lyrique italienne et terre de Verdi, 43 localités connurent entre 1830 et 1895 des représentations d'opéra régulières ou épisodiques. Cette relative proximité géographique facilitait les échanges et la circulation des œuvres et des artistes qui étaient toutefois moins commodes qu'aujourd'hui en raison du morcellement politique contraignant à de fastidieuses démarches et de la lenteur des moyens de communication. Cette prolifération d'institutions lyriques s'explique par le rôle fondamental de l'activité lyrique dans la vie culturelle des villes italiennes petites ou grandes. Cette fonction cen-

trale constitue une différence très nette avec la France et particulièrement avec Paris. A Paris, l'opéra doit se faire une place dans une réalité multiforme qui comprend le mélodrame des boulevards, le vaudeville et les tragédies de la Comédie-Française. En Italie, si l'on excepte la riche floraison d'un théâtre improvisé et populaire et une production de comédies et de tragédies savantes mais de diffusion limitée, l'opéra italien trône au centre de la vie culturelle, si bien que de nombreux compositeurs ont le sentiment d'offrir à leurs concitoyens le seul théâtre qui vaille.

Le maillage des maisons lyriques en Italie était suffisamment dense pour assurer une profonde pénétration de l'opéra. Jusqu'où allait-elle ? Il est certain que les paysans n'allaient pas à l'opéra et que les catégories les plus pauvres en étaient exclues. Toutefois, on aurait tort de sous-estimer les relais qui permettaient aux mélodies à succès d'arriver jusque dans les chaumières : rappelons la pratique individuelle qui était courante dans la société civile, les orgues de barbarie, les chanteurs des rues dont parlent tous les voyageurs et les sociétés d'amateurs chorales ou instrumentales qui au XIX^e^ siècle s'étaient répandues dans de très petites villes ; or le répertoire de tous ces musiciens venait essentiellement des opéras et contribuait à une diffusion qui ne devait cesser qu'avec le développement de la chanson.

A l'image de la société qu'il incarnait, ce monde lyrique était rigoureusement hiérarchisé et cette hiérarchie reflétait la place occupée dans l'ordre social : les théâtres étaient classés en ordre d'importance ; on avait au XIX^e^ siècle étiqueté les théâtres les plus prestigieux, la Pergola de Florence, le Carlo Felice de Gênes, la Scala de Milan, le San Carlo de Naples, l'Argentina et le Costanzi de Rome, le Regio de Turin, la Fenice de Venise, le Comunale de Bologne et le Bellini de Catane, une liste limitée d'où émergeaient les fleurons qui se nommaient la Scala, la Fenice ou le

San Carlo. Si la noblesse pouvait s'encanailler en fréquentant des théâtres de seconde zone, jamais un spectacle de bas niveau n'aurait osé franchir les portes d'un théâtre de première importance ; les « saisons » étaient hiérarchisées et en général la plus élégante était celle de Carnaval (entre fin décembre et mars) ; dans une même salle, les places étaient hiérarchisées et le deuxième étage des loges était le plus prisé ; les hommes payaient plus que les femmes et les étrangers plus que les locaux. Nombre de privilèges octroyaient les meilleures places à l'aristocratie, au clergé dans certains cas (Rome) et au personnel du régime, et la vie des impresarios était une longue lutte contre les billets de faveur qui rognaient leurs revenus. Les bénéficiaires de ces largesses n'étaient pas simplement les personnages haut placés mais aussi tous ceux qui vivaient à leur dépens et à leur service. Quand un noble venait au théâtre, il n'y venait pas seul mais accompagné d'une cohorte de dépendants pour lesquels il attendait les mêmes avantages que ceux qui lui étaient dus. Cette délégation de privilèges n'avait pas que des inconvénients : au XVIII^e siècle, à une époque où les chanteuses n'avaient pas bonne réputation, une *prima donna* souhaitait le plus vite possible se parer du titre de « virtuose de Son Altesse le roi de..., le Prince Électeur de... », afin que toute offense à sa personne ou à son honneur pût être immédiatement considérée par la victime comme une offense à son puissant protecteur. Il faut remarquer toutefois que les privilèges aristocratiques diminuèrent après 1800 avec l'occupation française et la montée en puissance de la classe moyenne.

Sur la scène, l'ordre était aussi rigoureux que dans la salle : la hiérarchie gouvernait la distribution des rôles ; le classement élémentaire comportait les premiers chanteurs (premier homme, premier soprano), les seconds rôles (au XIX^e siècle, on introduisit une catégorie intermédiaire, les *comprimari*, qui se situait à mi-chemin des deux premières) ; chaque place dans

cette échelle était férocement gardée et l'on surveillait jalousement qu'un inférieur n'eût pas droit à un meilleur traitement (plus d'airs dans un opéra, plus de texte ou de musique dans un air). Par certains aspects, cette hiérarchie n'était que la traduction en termes monétaires de la puissance sociale ; si l'opéra bouffe était moins prisé que l'opéra sérieux, il était compréhensible qu'un billet d'accès au premier coûte deux fois moins cher qu'un billet pour le second, qu'un théâtre consacré au comique reçoive une subvention de 12 000 lires quand le temple du drame en recevait 25 000 et enfin que dans les années 1760 à Lucques les meilleurs artistes bouffes soient payés entre 10 et 35 *testoni* quand les vedettes de l'*opera seria** en touchaient 270. Parallèlement au recul des privilèges de toute espèce, les frontières entre les genres s'atténuèrent : ce fut certainement le mérite de Rossini que de hisser l'opéra bouffe au rang du drame sérieux ; le fait est qu'en 1838, la Scala décida de demander le même tarif pour les deux types de spectacle. D'un autre côté, ces classements reflétaient la cote de popularité atteinte par les artistes sur le marché de l'opéra, autrement dit ce que l'on appelait le « thermomètre » du succès. Cette « cotation » était impitoyable (cf. p. 13), elle montait lentement mais descendait très vite, et les principaux intéressés la subissaient avec terreur.

Un dernier trait mérite d'être noté : la force des particularismes locaux. Chaque ville tenait à son prestige, à ses traditions et à ses gloires locales : en 1791, le bruit que l'imprésario du théâtre disait du mal de ses habitants mit la ville de Reggio Emilia en état de siège, tandis qu'un peu plus tard à Modène les chanteurs Erminia Frezzolini et Antonio Poggi furent poursuivis à coups de pierre parce qu'ils ne souhaitaient pas chanter l'œuvre d'un musicien local. Bref, dans un pays qui était encore loin de s'être constitué en état national, les querelles de clocher et celles de

préséance allaient bon train mais dans le triangle qui joignait Naples, Venise et Gênes et comprenait une bonne partie de l'Italie centrale et septentrionale, l'opéra était la langue commune plus encore que l'italien.

L'opéra et son public. — Le public qui par vagues concentriques s'élargissait à la quasi-totalité de la population était un consommateur avide et impatient. Stendhal note qu'un opéra est fait pour être écouté une trentaine de fois puis oublié ; cette phrase s'explique par le rapport assez particulier que les Italiens avaient à l'opéra : comme je l'ai noté plus haut (p. 11), ils n'allaient pas au théâtre une fois pour prendre connaissance d'une nouveauté mais régulièrement ou tous les soirs. L'attention était certainement discontinue et, à supposer qu'elle fût régulière à la première, elle ne se fixait plus ensuite que sur les moments importants, et se partageait le reste du temps entre visites de loge à loge et papotages. Quand le plaisir s'était émoussé, il ne restait plus qu'à attendre la prochaine nouveauté. Ce cycle déterminait une fringale de nouveautés que Montesquieu avait déjà remarquée : « Les Italiens veulent toujours de nouvelle musique ; leurs opéras sont toujours nouveaux » ; Stendhal le note encore en 1817 : « Les amateurs d'Italie [...] ne peuvent souffrir toute musique qui a plus de deux ans de date ; tous les auteurs morts sont pour eux comme s'ils n'existaient pas ; d'un autre côté ils sifflent la musique insignifiante et faible, et les théâtres d'Italie comptent autant de chutes que de nouveautés. »

Deux autres considérations rendent plus compréhensible ce renouvellement perpétuel du répertoire : la protection de la propriété artistique n'était pas du tout assurée avant les conventions internationales qui devaient progressivement permettre aux artistes à partir du milieu du XIX^e^ siècle de protéger

leurs œuvres du pillage et du piratage ; les compositeurs vendaient la plupart du temps leur partition à l'imprésario et perdaient de ce fait tout droit à bénéficier de son exploitation ; ce qui n'empêchait pas les gazettes de se livrer à une féroce chasse aux réemplois dont on faisait grief aux compositeurs, pourtant bien excusables de réutiliser des mélodies qui avaient sombré en même temps qu'un opéra lors d'un fiasco. Les créateurs devaient donc produire sans relâche pour garder la faveur du public.

Par ailleurs, pour nous *Orfeo* est avant tout un opéra de Monteverdi et secondairement un poème pastoral de Striggio alors qu'à l'époque de la création, c'était le contraire. Beaucoup de livrets de l'époque n'indiquent même pas le nom du compositeur alors qu'ils mentionnent celui de l'ingénieur machiniste. Ceci explique que sur les 50 opéras écrits à Venise entre 1637 et 1650, seules 13 partitions nous soient conservées. Au XVIII^e^ siècle, la position des musiciens est meilleure mais, dans l'ordre des priorités pour la confection d'un opéra, ils sont relégués en fin de liste : les chanteurs viennent en premier lieu, le drame (autrement dit le sujet) en deuxième ; suivent les scénographes et décorateurs, surtout quand ils s'appellent Bibiena, Juvarra ou Galliari, et enfin les musiciens. De cette position relativement subalterne de la musique, on peut déduire qu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (la situation évoluera vers 1760), la partition, si nécessaire fut-elle, avait une fonction ornementale et auxiliaire et elle perdait de son intérêt après la représentation. Les poètes se défendaient mieux en revanche et ils publiaient régulièrement des ouvrages où figurent leurs « poèmes » destinés à la musique. Que l'on compare la fréquence des éditions intégrales de Métastase au XVIII^e^ siècle et la rareté des partitions imprimées. Denrées périssables, les partitions devaient en conséquence être perpétuellement renouvelées.

L'absence de protection de la propriété artistique, le caractère indispensable mais subalterne de la musique, la soif de nouveauté et l'impatience devant ce qui était déjà connu expliquent à la fois la vitalité et la précarité du monde lyrique. Ils rendent compte en premier lieu de l'avalanche de partitions que rendaient nécessaires la succession des saisons et l'abondance des théâtres. Ils rendent compte aussi des habitudes de facilité et du refaçonnage de modèles anciens remis au goût du jour à peu de frais. Autrement dit, le jaillissement permanent de l'invention côtoyait la routine et les ruses du métier. Pier Francesco Cavalli (1602-1676) qui est incontestablement, beaucoup plus que Monteverdi, l'initiateur de cette tradition dans tous ses aspects (inventivité et rapidité de conception, souci des goûts du public, succès auprès des spectateurs) écrivit environ 45 opéras, ce qui fixe une moyenne d'à peu près un opéra par an pendant sa carrière. Marc'Antonio Cesti (1623-1669), autre compositeur à succès, mourut plus jeune et se limita à une quinzaine d'opéras. Au XVIII^e^ siècle, 50 à 60 opéras représentent une production moyenne pour un compositeur apprécié et menant une vie raisonnablement longue : c'est le chiffre autour duquel tournent Porpora (1686-1768), Leo (1694-1744) ou Vivaldi (1678-1741) ; Vinci (1690-1730) ne dépassa pas le chiffre de 35, mais il mourut jeune ; quant à Hasse (1699-1783), son grand âge ou sa fécondité lui permirent d'écrire 63 opéras dont on est certains (et, bien sûr, il faut ajouter aux opéras les cantates, les oratorios, la musique religieuse et la musique instrumentale). Au XIX^e^ siècle, seul Donizetti en resta à une cadence digne de Hasse, et l'on connaît une célèbre caricature le représentant en train d'écrire simultanément deux opéras, un de la main gauche et un de la main droite.

On se doute que ces compositeurs n'étaient pas toujours visités par l'inspiration et qu'il leur man-

quait le temps de peaufiner le détail : le métier devait alors suppléer au manque d'imagination. Les poètes n'étaient pas moins sollicités que les musiciens et la cinquantaine est un chiffre moyen de livrets que l'on relève pour les auteurs à succès, Aureli, Cicognini, Faustini au XVII^e siècle, Pariati, Salvi, Zeno, Métastase au XVIII^e, Romani, Solera, Cammarano au XIX^e. Le phénomène le plus impressionnant est celui de Métastase qui écrivit 26 drames (sans parler des cantates, des « actions » et fêtes théâtrales assimilables à de petites pièces) : chacun de ses drames fut mis en musique entre 30 et 50 fois en moyenne par divers musiciens, et l'on a calculé qu'un millier d'opéras était sorti de ses textes. A lui seul, Hasse mit en musique tous les drames du « poète impérial » et entre 1726 et 1792 à Rome, il y eut 73 opéras nouveaux inspirés de ce poète.

Une pratique très courante était celle des adaptations : un scénario solide, par exemple un drame de Métastase, pouvait être repris un grand nombre de fois, mais il ne sortait pas indemne de ces « reprises » qui entraînaient l'adjonction ou la suppression de personnages, d'airs ou de situations, l'allongement ou le raccourcissement de récitatifs. L'étude systématique par G. Gronda de la fortune de *Teseo in Creta* de G. Pariati, entre sa création à Vienne en 1715 et sa dernière reprise à Vérone en 1800, montre que pour un opéra qui comportait en moyenne entre 30 et 40 airs, on aboutit à un total de 500 airs, ce qui donne une idée de l'importance et de la fréquence des manipulations. Ces adaptations étaient en général confiées à des poètes de moindre importance attachés au théâtre qui se chargeait de la reprise. Un autre exemple est celui de Haendel qui faisait triompher l'opéra italien à Londres : lors de ses voyages en Italie, il engrangeait tous les livrets qui lui semblaient intéressants puis, revenu chez lui, il faisait un choix et confiait à un Italien résidant en Angleterre le soin

d'adapter le texte au goût du musicien et aux exigences d'un public non italophone. Il faut enfin faire la part de la mode qui projetait sur le devant de la scène un thème, un poète, un type de personnage ou une histoire et suscita, suivant les époques, d'innombrables Arianne ou Didon, Titus ou Alexandre et autres reines d'Angleterre ou d'Écosse, brigands ou pirates. Walter Scott fit fureur dans les années 1820-1840, il tenta Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, mais sa vogue s'estompa et Verdi n'y toucha jamais.

On ne saurait terminer ce chapitre sans évoquer le public et sans en dire le plus grand mal et le plus grand bien. Stendhal, enchanté par les jolies femmes du théâtre Capranica à Rome, note que tel air « remplit de larmes tous ces beaux yeux », mais Mendelssohn est indigné de voir ce même public romain conspuer Pacini qu'il était prêt la veille à couronner au Capitole. Samuel Sharp trouve incroyablement bruyante l'assistance en 1760 et Berlioz avoue qu'il préférerait « être obligé de vendre du poivre et de la cannelle chez un épicier de la rue Saint-Denis que d'écrire un opéra pour les Italiens », mais à Naples en 1864 Taine est séduit par la passion musicale du public : « A la moindre note douteuse, c'étaient des sifflets, des piaulements, des chants de coq, toute une rumeur ; puis un instant après, si le reste de l'air avait été bien enlevé, des applaudissements à tout rompre. Quelques hommes du parterre chantaient les airs, même les parties de l'orchestre, à demi-voix et très juste. A la porte, les gens du peuple faisaient de même. » Bref, les mêmes phénomènes suscitent tantôt l'admiration, tantôt l'indignation. Ce qui est certain, c'est que les Italiens ne vont pas à l'opéra pour apprendre mais pour y prendre du plaisir. Peut-être « routiniers et fanatiques » comme les jugeait Berlioz, ils veulent des sensations fortes, ils cherchent, comme le dit un lecteur d'une revue musicale en 1830, « un de ces effets pour lesquels je n'ai pas besoin d'étudier,

disons même de penser, de comprendre fortement, pour être secoué, pour éprouver un sentiment de plaisir ». D'ailleurs, le terme qui revient constamment dans la presse du XIX^e siècle pour définir un grand succès est justement celui de « fanatisme ». Les compositeurs n'ignorent pas ce désir et, de Monteverdi à Puccini, ils sont enchantés quand ils constatent que leur public est électrisé !

La fin d'un monde. — La réalisation progressive par l'Italie de son unité politique sape les bases aristocratiques et municipales sur lesquelles s'était fondée la tradition lyrique. A partir de l'Unité (1870), le lent effondrement du système social sur lequel reposait l'opéra, les réticences du gouvernement central à subventionner les théâtres, comme si la subvention avait été une survivance des vieux états disparus, les attaques des partis de gauche contre des spectacles qui ne profitaient qu'à un petit nombre de privilégiés, le moindre intérêt pour l'opéra qui cesse d'être le centre culturel et social qu'il avait été, déterminent des bouleversements profonds qu'on peut rapidement énumérer :

1) La transformation muséologique de l'opéra : alors que la tradition lyrique vivait sur un renouvellement incessant de la production, la constitution d'un répertoire s'établit peu à peu, dès l'époque de Rossini (dans les années 1820), puis plus nettement après les révolutions de 1848. L'augmentation des coûts de production qui rend moins onéreuse la reprise d'un ancien succès que la commande d'une œuvre nouvelle, la pression des grandes maisons d'édition et particulièrement de Ricordi pour que soit limité le répertoire à un petit nombre d'œuvres dont la circulation était facile à contrôler, l'évolution de la pratique des compositeurs qui, attentifs à d'autres paramètres de l'écriture musicale, ont une production moins foisonnante, la complexité croissante de l'interprétation, la meilleure protection des droits d'auteur et surtout

la crise d'une culture qui avait vu naître et croître l'opéra tarissent la production. Comme l'écrit Salvetti, après *Turandot* de Puccini (1926), plus un seul titre n'entre de manière durable en Italie au répertoire qui apparaît de plus en plus nettement fondé sur les œuvres du siècle passé, enrichi de quelques chefs-d'œuvre incontestables des siècles précédents.

2) L'internationalisation du monde lyrique : le XIX^e^ siècle voit l'opéra se propager au-delà des limites de l'Europe et le mouvement s'accélère à la fin du siècle. Les artistes qui erraient sur la place de la Scala en attendant qu'un agent les contacte pour les envoyer où que ce soit en Italie ou en Europe, n'hésitent pas à traverser l'Atlantique dans l'espoir d'engagements moins précaires : en 1889, 1 200 personnes quittent Milan pour se rendre en Amérique du Sud. Les cachets faramineux des grandes vedettes entraînent une hausse générale des prix.

3) Le déclin d'une primauté : spectacle aristocratique au départ, l'opéra cherche à effacer cette « tare » de naissance et à toucher un public plus large. En 1921, une loi met un terme à la propriété privée des loges à la Scala et amorce le virage de l'opéra qui, de « salon » de la classe dirigeante doit devenir un service public. Avant que la télévision et la vidéo ne contribuent à la popularisation de l'opéra, on assiste à la construction de théâtres immenses (4 à 6 000 places) dont les tarifs sont modestes et le répertoire ouvert à l'opéra. Ces efforts n'empêchent pas le déclin d'un genre qui est très vite surclassé par le cinéma : alors qu'en 1924, les revenus du cinéma sont trois fois plus importants que ceux de l'opéra, en 1933, ils le sont quatorze fois plus !

4) Le changement des personnages dominants : le siècle passé voit la fin du règne de l'imprésario. Cette figure de proue cède peu à peu la place à l'éditeur qui défend plus efficacement les droits des auteurs, surveille les représentations où qu'elles aient lieu et

impose le respect d'un minimum de contraintes. Parallèlement, on note une concentration dans le monde de l'édition musicale : à la fin du siècle, de la myriade d'éditeurs ne survivaient que le colosse Ricordi et, loin derrière, Sonzogno.

L'esthétique générale

La passion. — En 1834, Bellini adressait ces quelques conseils à un librettiste inexpérimenté : « Grave bien dans ta tête en lettres de diamant : *le drame en musique doit faire pleurer, frémir, mourir par le chant.* (...) Pour faire de l'effet, poésie et musique demandent du naturel et c'est tout ; si l'on s'en écarte, on est perdu, et à la fin on aura donné le jour à une œuvre pesante et stupide qui plaira au monde des pédants mais jamais au cœur, ce poète qui reçoit en premier le choc des passions ; si en revanche le cœur est ému, on aura toujours raison devant des flots de paroles qui ne prouveront rien du tout. » C'est bien volontiers que toute la tradition italienne souscrirait à ce credo esthétique. Monteverdi avait ouvert la voie quand ses proches justifiaient ses entorses aux règles de l'écriture par le souci d'une expressivité suggérée par la poésie : refusant un livret qui comportait comme personnages des vents, des amours, des zéphyrs et des sirènes, il s'avoue incapable d'imiter leurs passions et ajoute : « Arianne émut parce qu'elle était femme, semblablement Orphée parce qu'il était homme et non un vent. » A l'autre bout de la chaîne, Puccini écrit en 1912 à D'Annunzio : « Or tu sais ce dont j'ai besoin : amour, douleur. Une grande douleur dans de petites âmes. »

La constante prédominance de l'affectif sur le rationnel s'appuie sur une longue réflexion sur la rhétorique qui remonte à Aristote, Cicéron et Quintilien, et elle aboutit à la priorité absolue donnée aux *affetti.* Ce mot traduit le latin *adfectus* qui désigne tout mou-

vement affectif suscité par une passion, joie, souffrance, fureur : le texte doit « faire vibrer l'esprit musical » du compositeur (l'expression est de Puccini) pour qu'il soit en mesure d'éveiller dans son public les rires ou les pleurs. La passion se retrouve donc à tous les niveaux, celui du musicien qui doit être touché par une situation, du personnage qui doit incarner la passion et du public qui doit la ressentir par identification. Elle justifie l'harassante recherche du bon sujet qui a été l'objet de tous les compositeurs.

Au cours d'un processus que je décrirai plus loin, la volonté systématique d'un langage « affectueux » se focalise sur l'air. Cette pièce musicale qui va assumer un rôle fondamental dans le développement de l'opéra, coïncide avec une passion déterminée ou deux tout au plus : si la musique ne dégage pas un sens clairement formulable, elle possède en revanche un très grand pouvoir d'amplification affective ; aussi tous les moments émotionnellement forts d'une intrigue se figent-ils dans un air qui arrête le temps de la fiction pour développer l'intensité de la passion, puis l'intrigue reprend sa course jusqu'à la pause suivante. Au XVIII[e] siècle, la codification des *affetti* est très développée, comme le prouvent les nombreux classements qui définissent les airs : l'air de courroux *(aria di sdegno)* est clairement un air où le personnage s'emporte et rend manifeste sa colère. L'air introduit ainsi une rupture dans la chaîne temporelle puisque le déroulement chronologique de l'histoire est suspendu au profit d'une durée intérieure, et l'œuvre devient comme une succession d'arrêts sur image, longuement savourés, dans un film au déroulement normal. Cette indéniable fracture dans la linéarité de l'opéra a toujours créé un problème de suture que les musiciens, nous le verrons, ont diversement réglé. Ce sera un effort constant des compositeurs du XIX[e] siècle de faire que l'intensité des passions se fonde heureusement dans la dynamique de l'intrigue,

sans que toutefois ils renoncent à cette mise en valeur des moments émotionnellement forts de l'histoire.

Dans cette recherche d'un climat passionnel, les musiciens suivent leur tempérament et cherchent l'efficacité. Là encore, les origines sont très indicatives. En 1608, le musicien Marco da Gagliano loue les airs de Monteverdi « parce qu'il leur donne tant de grâce et imprime si bien chez chacun la passion que suggèrent les paroles qu'on est obligé de pleurer et de se réjouir suivant sa volonté ». Cet austère compositeur lui-même note, à propos de la représentation du *Combat de Tancrède et de Clorinde* devant la noblesse vénitienne, que « touchée par le sentiment de compassion, elle en vint presque à verser des larmes ». Dans son traité sur l'opéra, Algarotti écrit que certains passages de récitatif réussissaient à émouvoir les esprits plus profondément que les airs, ce qui, soit dit en passant, prouve que le récitatif, pourtant en général jugé insignifiant, pouvait avoir une valeur émotionnelle ; enfin Bellini est très fier de constater qu'à Paris, lors d'une représentation de *La sonnambula*, les cinq dames qui sont dans sa loge pleurent comme des madeleines.

Cette chasse aux larmes est une constante de l'opéra italien ; elle constitue une différence importante avec l'opéra français et une source profonde de malentendus entre les deux cultures ; le charme, la finesse, la clarté, l'esprit, plus que la faculté d'émouvoir, sont les qualités que l'on attend d'un opéra français. Le « fanatisme » (comme manifestation excessive d'enthousiasme) définit assez bien un grand succès dans une ville italienne (cf. p. 26) tandis que lorsqu'on a qualifié un opéra français de « charmant », on a à peu près tout dit. Il ne s'agit évidemment pas d'une différence entre les deux nations car, dans la lettre de Bellini citée plus haut, le musicien conclut triomphalement : « Français et Italiens ont finalement éprouvé hier soir des sensations égales à

celles que l'on a éprouvées jusqu'à maintenant en Italie en assistant à mes musiques. » Il ne s'agit pas davantage de nier que de Lully à Debussy, la tradition française comporte des œuvres d'une grande puissance émotionnelle. Toutefois, lorsqu'on parcourt l'énorme littérature de source française qui compare les mérites respectifs de l'opéra français et italien, certains partis pris sont nets : le bon goût et la mesure sont du côté français tandis que le désordre, la passion et la vivacité sont du côté italien.

Le chanteur. — Le porte-parole de ces *affetti* est au premier chef le chanteur car c'est lui qui doit les rendre vivants et sensibles. Pendant près de trois siècles, les chanteurs ont été tantôt portés aux nues et tantôt voués aux gémonies, tantôt exaltés comme les dépositaires de cet art de l'émotion, tantôt honnis comme des créatures tyranniques et capricieuses. La source de leur pouvoir est claire : dès que les interprètes prennent conscience qu'ils « font » le spectacle et que leur nom sur une affiche fait courir les foules, il est compréhensible qu'ils imposent leurs exigences financières mais aussi pratiques (qualité et quantité des airs dans une partition). Vers 1660, la première chanteuse touche à peu près le double de ce que touche le compositeur Cavalli, et cette somme passera vite au triple, voire au quadruple. A Londres, vers 1720, le virtuose (homme ou femme) touchait environ 2 000 livres pour une saison alors qu'on en donnait le dixième à un compositeur qui mettait en musique un opéra. En 1815 à Rome, Rossini touche 400 écus pour solde de tout compte pour *Il barbiere di Siviglia* alors que Rosine (G. Righetti-Giorgi) en touche 500 et le comte Almaviva (M. Garcia) 1 200. Toutefois, si la puissance économique des chanteurs est mesurable, leur puissance de séduction est inappréciable car elle est fragile et liée à une présence qui laisse peu de traces et nous ne saurons jamais quelle magie émanait des voix

d'Anna Renzi, de Farinelli ou de la Malibran. Quant aux « caprices » des chanteurs, il faut pour les apprécier comprendre ce que représentait concrètement une soirée d'opéra jusque vers 1850 : ce n'était pas l'interprétation d'un texte entièrement écrit qu'il convenait de respecter à la lettre, mais la « réalisation »* par les chanteurs et par les instrumentistes d'une trace consistante (ligne mélodique et basse), réalisation qui pouvait varier en fonction des interprètes, des lieux et du public. Cette écriture volontairement sommaire laissait aux chanteurs comme aux instrumentistes une ample liberté de manœuvre que limitaient seulement l'éducation musicale, l'inventivité de l'artiste et surtout, critère suprême, le bon goût. Stendhal défend avec énergie la liberté d'orner et d'improviser des chanteurs quand il la voit menacée par Rossini : « La révolution rossinienne a tué l'originalité des chanteurs. A quoi bon pour ceux-ci se donner des peines infinies pour parvenir à rendre sensibles au public : 1 / les qualités *individuelles* et *natives* de leur voix ; 2 / l'expression particulière que leur manière de sentir peut lui donner ? Ils sont condamnés à ne jamais trouver dans les opéras de Rossini ou de ses imitateurs, une seule occasion de montrer au public ces qualités dont l'acquisition leur coûtera des années entières de travaux assidus. D'ailleurs, l'habitude de trouver tout inventé, tout écrit dans la musique qu'ils doivent chanter, leur ôte tout esprit d'invention et les rend paresseux. » Le plaidoyer de l'écrivain français s'explique par la distinction que j'ai signalée entre une trame écrite par le compositeur et une faculté de l'enrichir, voire d'improviser les cadences* et les points d'orgue*, qu'il estime avoir été dérobée aux interprètes par Rossini ; c'est cette distinction qui sera rapidement remise en question par des compositeurs qui entendent garder la maîtrise complète du déroulement vocal. Or, c'est cette latitude qui permettait le déploiement d'un grand talent vocal et musical mais qui était également

la source d'un narcissisme sans bornes de la part des chanteurs. L'abondante correspondance que publie E. Rosand dans son ouvrage sur l'opéra vénitien du XVII[e] siècle permet de voir comment dès cette époque se mettent en place toutes les habitudes, travers compris, qui caractériseront la vie lyrique, et l'on me dispensera d'entrer dans une anecdotique sans fin.

Pour comprendre le rôle essentiel du chanteur, il convient d'ajouter quelques faits :

1) Jacopo Peri et Giulio Caccini qui jouèrent un rôle fondamental dans l'invention de l'opéra, étaient également des chanteurs et ils contribuèrent à faire du *recitar cantando** un outil d'une grande souplesse et d'une grande expressivité. Au siècle suivant, on connaît assez bien la formation des castrats dans les écoles napolitaines ou bolonaises et l'on sait qu'elle était loin de se limiter à l'art de bien chanter : elle leur donnait les moyens techniques d'orner et d'improviser sans limites. Cette solide préparation musicale était plutôt réservée aux hommes car les mœurs interdisaient à une femme d'aller se former chez un maître, mais cela n'empêcha pas le théoricien et castrat Tosi d'accorder la palme du beau chant aux deux grandes vedettes du XVIII[e] siècle, Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni.

2) La priorité de la parole conduisit les premiers compositeurs à choisir de bons acteurs et non simplement de belles voix. La jeune Caterina Martinelli étant morte brutalement, le rôle d'Arianna (1608) fut interprété à la satisfaction générale par Virginia Ramponi, une des plus illustres actrices de la *Commedia dell'arte*. Vers 1630, l'auteur anonyme du *Corago*, un traité pratique sur l'art de monter des opéras, se demande très sérieusement s'il vaut mieux choisir un musicien médiocre qui soit parfait acteur ou un musicien accompli sans qualités d'acteur. Par la suite, le développement du chant rendit le public plus sensible aux performances vocales mais l'acteur ne le cédait

pas toujours au chanteur : le castrat Farinelli avait une voix sublime mais il ne semble guère avoir impressionné son auditoire par ses qualités d'acteur, alors que le jeu du castrat Nicolino enthousiasma les Londoniens. Au XIX^e siècle, on adulait le ténor de la « belle mort » car il savait mourir en scène d'une manière poignante mais on citait aussi le ténor Fancelli, surnommé cinq et cinq font dix, parce qu'il chantait planté comme un piquet, les mains largement ouvertes avec les doigts écartés. Dans les pages enthousiastes qu'il lui consacre, Stendhal se livre à une analyse minutieuse de la voix de Giuditta Pasta mais il n'oublie pas pour autant ses talents d'actrice et il évoque ses gestes et attitudes dans la *Médée* de Cherubini ou dans l'*Otello* de Rossini. Il suffit en tout cas de se plonger dans la presse du XIX^e siècle pour voir que la façon d'incarner un personnage comptait presque autant que ses qualités vocales.

3) L'abus de la notion de *bel canto* peut donner l'impression que la tradition italienne se limite à la virtuosité vocale. Or les modes se succèdent et les goûts changent de ville en ville : tel air qui plaît à Venise ne charme pas du tout les Napolitains. On raffole de la virtuosité pure puis on s'en lasse et l'on demande un chant plus simple et pathétique : Charles Burney raconte que l'empereur d'Autriche Charles VI pressa Farinelli de simplifier son style : « Ces gigantesques enjambées..., ces passages sempiternels, ces notes qui ne finissent jamais ne font que surprendre ; il est temps à présent que vous songiez à plaire. » Quand Verdi évoque la grande Adelina Patti, ce n'est pas comme « belcantiste » mais pour un modeste passage de récitatif* dans *Rigoletto* qu'elle chante avec toute l'intensité qu'il peut souhaiter. Le seul et indiscutable facteur commun est donc le chant, un instrument privilégié d'expression qui possède d'innombrables facettes.

4) La tradition de l'opéra est en grande partie une tradition « orale » et, comme pour la tradition du

théâtre improvisé, bien de ses trésors sont à jamais perdus en raison du caractère éphémère d'une voix et d'une présence que la littérature ne décrit qu'imparfaitement ou de manière hagiographique. Nul doute toutefois que ces monstres sacrés conquirent les foules, à commencer par la célèbre Anna Renzi « qui maîtrise la scène (...) qui comprend les sons qu'elle profère et les profère avec tant de clarté que les oreilles n'en demandent pas plus » (1644). On aimerait en savoir davantage sur Francesco Rasi, Adriana Basile, Vittoria Tesi ; on aimerait retrouver quelque chose de l'art des castrats qui firent délirer l'Europe entière ; on aimerait deviner les secrets des ténors romantiques, Rubini, Duprez, Nourrit ou des grands sopranos du siècle dernier.

La convention. — L'opéra italien repose sur un nombre élevé de conventions mais il convient de préciser le sens de ce mot. On considère aujourd'hui comme conventionnelle une œuvre dépourvue d'originalité et donc de valeur. Cette conception n'avait pas cours dans les siècles passés : les cadences de productions ne permettaient pas un renouvellement des sujets et contraignaient à reprendre des thèmes déjà traités ; un personnage à la mode, un empereur romain ou une reine d'Angleterre suscitaient de nombreuses imitations et le public du XVIII[e] siècle ne voyait aucun inconvénient à revoir pour la énième fois les mésaventures d'Artaserse de Métastase qui donnèrent lieu à une soixantaine d'opéras. De manière plus générale, on remarquera qu'une majorité écrasante d'opéras découle de sources déjà connues (romans, nouvelles, pièces) et que le *Don Giovanni* de Mozart vient après ceux de Tirso de Molina, de Molière ou de Goldoni, sans parler des innombrables canevas inspirés par le séducteur de Séville. Il est probable que pour accéder au traitement lyrique, un sujet se doive d'être connu pour que

le plaisir de découvrir et de comprendre une histoire nouvelle cède à celui de revivre une histoire déjà familière. Par ailleurs, l'utilisation d'un personnage conventionnel, c'est-à-dire familier, n'a jamais nui au plaisir de l'amateur d'opéra : qu'importe qu'Arnalta, la nourrice de Poppée dans *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi, soit un personnage convenu dans son traitement vocal (c'est un ténor), dans les registres qu'il exploite (le comique) et dans les thèmes qu'il développe (un certain cynisme dans la conception des rapports amoureux, le regret de se voir vieillir et de ne plus pouvoir goûter aux joies de la vie), du moment qu'il emporte l'adhésion.

Il y a donc un plaisir particulier qui résulte d'une application efficace d'une convention parfaitement connue et d'un jeu entre ce qui est prévisible et ce qui est inattendu. Si la vérité de l'opéra est la puissance avec laquelle il fait vivre des *affetti* et des attitudes liées à ces passions, qu'importe l'originalité des personnages et des situations, du moment qu'ils sont à peu près plausibles et que nous pouvons les revivre intérieurement ? L'ensemble des conventions crée donc ce que la critique appelle un « horizon d'attente » auquel le créateur doit se conformer, mais il n'a jamais été dit qu'il ne pouvait jouer avec l'attente de son public et se dispenser de la surprendre. Ce qui caractérise l'opéra italien, c'est probablement qu'il affiche plus crûment ses conventions que les autres genres qui en possèdent tout autant, même si l'art et l'inspiration essaient de les rendre « naturelles », ce naturel dont Bellini affirme qu'il ne faut pas sortir (cf. p. 28).

De quelle nature sont ces conventions ? J'ai déjà évoqué les sujets mais la convention touche aussi les formes musicales et les procédés d'écriture et elle s'étend jusqu'aux lieux communs de la mise en scène. Les plaintes d'Ariane abandonnée par Thésée, dans l'opéra de Monteverdi aujourd'hui perdu, eurent un

tel succès qu'elles suscitèrent une cascade de lamentos tout au long du XVII^e siècle. Vers le milieu du siècle on prit l'habitude de développer la ligne mélodique du lamento sur une basse contrainte* descendant le long d'un tétracorde, un procédé que l'on retrouve dans le grand lamento de Didon dans l'opéra *Dido and Aeneas* de Purcell (1689). L'*aria da capo** exerça une domination impériale pendant une bonne partie du XVIII^e siècle et W. Dean a calculé que Haendel en avait écrit à peu près 1 500 en exploitant toutes les ressources de ce type d'air. Le *rondò** final comme forme d'air eut un grand succès dans les années 1820-1840 parce qu'il permettait une apothéose finale de l'héroïne, puis il disparut. Enfin, peu d'opéras du XVIII^e siècle échappent à la tyrannie du « lieu magnifique », un endroit utilisé pour les cérémonies collectives et solennelles.

La fréquence et l'importance des conventions de tout ordre qui régissent le spectacle lyrique contraignent à ne pas se tromper de perspective quand on apprécie l'attitude d'un musicien : elle n'est pas une lutte harassante contre un carcan que lui imposeraient les spectateurs mais l'utilisation normale de codes d'entente avec le public qui lui paraissent justifiés tant que l'évolution des mœurs ou les choix personnels du compositeur ne les a pas condamnés à l'obsolescence. Le problème n'est donc pas de savoir si un compositeur est conventionnel ou non mais si son usage des conventions est judicieux, et d'autre part au nom de quelles exigences dramatiques il abandonne ou transgresse soudain une convention. A cet égard, l'attitude de Verdi est exemplaire car, bien qu'il ait parfois cédé à la facilité comme d'autres musiciens que la nécessité de toujours produire pressait, il n'a jamais refusé les conventions quand elles lui paraissaient formaliser avec justesse une situation donnée. Cette aisance repose sur la conscience, que je prêterais volontiers à toute la tradition italienne, que

la vérité de l'opéra passe par la stylisation, donc l'artifice, donc la convention.

Reste à se demander à quelle nécessité expressive obéissent la naissance, l'établissement puis le déclin d'une convention. En effet, quand une convention cesse d'être perçue comme une stylisation satisfaisante d'une situation donnée, soit en raison de l'usure des formes ou du changement des mentalités, elle devient conventionnelle au sens que nous donnons actuellement à ce mot et ses jours sont comptés. Quant à savoir pourquoi elle résiste au temps pendant une période donnée, c'est un problème assez mystérieux dont la clé est certainement dans les mœurs et l'évolution des sensibilités plus que dans les modifications de la technique musicale.

Il faut souligner un dernier point, c'est que le consensus assez large que recueillait le fonds conventionnel de l'opéra commence à se lézarder dans les années 1870 à travers ce que A. Guarnieri Corazzol appelle une « désagrégation des niveaux de culture » : l'opéra qui recueillait une large approbation dans tous les milieux, populaires et élevés, frustres ou raffinés, voit s'opérer une fracture dans les goûts du public ; les uns se rallient à une conception exigeante de l'art, les autres admettent des plaisirs considérés comme plus vulgaires : aux uns les jouissances plébéiennes de l'opéra vériste, aux autres les délices aristocratiques d'un art qui soit vraiment créateur. En 1912, Torrefranca défend avec vigueur la production instrumentale italienne du XVIII^e^ siècle et part en guerre contre l'opéra et son chef de file, Puccini ; il dénonce « sa passivité artistique, sa paresse pantouflarde, sa médiocrité intellectuelle ». Cette fois, ce sont les jours de la tradition lyrique qui sont comptés !

Les règles de l'art. — Rinuccini confie le prologue de son opéra *Euridice* (1600) à la tragédie : capable de « faire pâlir de pitié traits et visages », celle-ci

annonce toutefois qu'elle troquera ses « tristes cothurnes » et ses « sombres vêtements » pour éveiller dans les cœurs les « plus doux sentiments » ; grâce à ce tour de passe-passe, Orphée et Eurydice se retrouvent à la fin de l'histoire. Certes, pour célébrer un mariage princier, il n'était pas de bon goût de séparer à jamais ce couple mythique, mais le prologue est un témoignage assez frappant de la désinvolture avec laquelle les poètes se rattachaient à la grande tradition grecque tout en prenant avec elle de nombreuses libertés. Les premiers pas de l'opéra voient ainsi surgir tous les problèmes de la représentation théâtrale et les voient résolus de manière foncièrement pragmatique : il n'est pas vraisemblable qu'un homme ordinaire chante ; qu'à cela ne tienne, on fera chanter des dieux ou les bergers de la tradition pastorale, et le héros tutélaire de l'opéra sera Orphée qui est inséparable de sa lyre ; mais il n'est pas nécessaire d'attendre longtemps pour voir chanter Aristote ou d'autres personnages peu coutumiers du chant dans la vie courante !

Les augustes membres de l'académie* des *Incogniti* dissertent sur toutes les règles et penchent à chaque fois pour une application moderne : la tragédie finit mal mais on instaure la tragédie qui finit bien *(lieto fine)* pour ne pas chagriner le public. Les aristotéliciens veulent les trois unités et elles ne seront respectées qu'autant que ce respect est compatible avec le spectacle lyrique : Busenello vante la multiplicité des épisodes qui ne nuit pas à l'unité. Le spectacle tragique est inséparable d'une certaine tenue mais les Vénitiens ou les Romains n'hésitent pas à introduire des épisodes dignes de la farce. Quant à l'unité de lieu, elle est inconcevable dans un spectacle qui mise sur le faste visuel et s'honore des plus grands « machinistes » européens. Une telle liberté, avec les dérives que l'on imagine, choquait les Français puisqu'un ardent défenseur de l'opéra italien comme

l'abbé Raguenet reconnaissait que les opéras italiens étaient souvent faits de « morceaux rapetassez et de pièces recousues » (1702) qui ne méritaient certes pas la comparaison avec notre théâtre. Cette attitude empirique est attestée par le faible nombre d'ouvrages théoriques qui, aux premiers temps de l'opéra, se limitent au *Corago*, un traité anonyme et essentiellement pratique, et à l'ouvrage de G. B. Doni sur la musique scénique, qui restèrent toutefois longtemps manuscrits.

Par la suite, la place fondamentale qu'occupait l'opéra dans la vie culturelle italienne, les excès auxquels il donnait lieu et, peut-être aussi, l'écho des querelles qu'il avait suscitées en France, partageant le terrain entre défenseurs de l'opéra italien et partisans de la tragédie lyrique, stimulèrent la plume d'un certain nombre d'essayistes : Muratori (1706), Gravina (1715), Algarotti (1755), Arteaga (1783), Milizia (1794) et bien d'autres. Si l'on excepte P. J. Martello (1714) qui acceptait que l'on aille à l'opéra pour « nager dans le plaisir », ou l'attitude résolument polémique du compositeur B. Marcello, auteur d'un savoureux pamphlet (1720) contre les travers du théâtre lyrique, ces lettrés faisaient preuve d'une grande suspicion envers le mélodrame, sous-produit de la tragédie, et envers la musique qui ne faisait que flatter les sens sans élever l'esprit. Ces tirs de barrage réguliers n'ébranlaient nullement les amateurs qui continuaient à passer leurs soirées à l'opéra.

La position paradoxale de la littérature italienne est bien illustrée par le cas de Métastase : ce poète qui a sans doute été le plus grand pourvoyeur de livrets de l'histoire et que Leopardi considérait à bon droit comme le meilleur poète italien depuis le Tasse, se lamentait des mutilations que musiciens et chanteurs infligeaient à ses textes et défendait farouchement la suprématie du texte ; ce qui ne l'empêchait pas d'accepter quelques retouches à ses drames pour son

ami Farinelli et de ne pouvoir écrire sans se mettre à son épinette pour chantonner les strophes qu'il rédigeait. Au XIX^e siècle, la cause est entendue et les musiciens ont incontestablement gagné la partie mais ils prennent en charge le texte pour qu'il s'adapte à la logique musicale qu'ils ont en tête et leur pratique invente de nouvelles règles, les normes traditionnelles ayant par ailleurs été mises à mal par le romantisme. Les interminables querelles de préséance entre littérature et musique qui se sont succédé pendant près de trois siècles apparaissent vaines tant paroles et musique sont indissociables : les esquisses de scènes laissées par Verdi ou les tortures infligées par Puccini à ses librettistes prouvent à l'évidence que ces compositeurs ne pouvaient écrire sans paroles, et non pas n'importe lesquelles mais celles qui déjà dansaient dans leur tête sous forme de notes.

Le plaisir de l'œil. — Revenons au fait concret d'une soirée d'opéra : « Chaque opéra étant de trois actes, chacun de près d'une heure de durée, on en use la longueur par deux entractes en danses ou en intermèdes » (président de Brosse, 1739) ; « L'opéra, avec trois ballets, dure six bonnes heures » (Leopold Mozart, 1770). Stendhal cite enfin un spectacle milanais de 1818 : le premier acte d'un opéra de Rossini est suivi d'un ballet ; après le deuxième acte de l'opéra prend place un ballet bouffe, le tout durant entre cinq et six heures. Si je mentionne la durée de ces spectacles – même s'il est vrai que les spectateurs ne restaient pas vissés à leur fauteuil et qu'ils en prenaient à leur aise pour faire passer ces longues heures –, c'est pour rappeler qu'ils comportaient obligatoirement des ballets.

Assez curieusement, le problème du ballet dans un opéra a été une pomme de discorde entre la France et l'Italie car au XIX^e siècle, pour que leurs opéras fussent donnés à Paris, la tradition française voulait que

les compositeurs italiens y intègrent un ballet. Pourtant ce n'était pas faute pour les Italiens d'aimer le ballet : il est presque toujours présent dans le spectacle lyrique, depuis les années 1650 jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et se place à la fin des actes ou entre les actes. Remplacé pendant une vingtaine d'années, en guise d'entracte, par les intermèdes bouffes (chantés), il connaît une période de splendeur à la fin du XVIII^e siècle avec les prestigieuses chorégraphies d'Angiolini ou de Noverre et se poursuit tout au long du XIX^e siècle ; vers 1850, il quitte les entractes pour prendre place à la fin de l'opéra : en 1844, la première d'*Ernani* de Verdi voisine avec le « grand ballet fantastique » *Nadir chah de Perse* ; près de cinquante ans plus tard, la première d'*Otello* (1887) est suivie du ballet de Manzotti *Rolla*.

Tout aussi curieusement, si les Italiens tiennent au ballet, ils n'aiment pas le voir intégré à l'opéra, comme c'est la pratique en France, pas plus qu'ils n'aiment les « ballets analogues », c'est-à-dire fondés sur un sujet rattaché à celui de l'opéra. Il n'y a toutefois nul doute sur l'engouement des Italiens pour le ballet : en 1750, Métastase note, non sans satisfaction peut-être, que les danseurs supplantent les chanteurs dans la faveur du public : « Les musiciens et les maestros, qui ne s'occupent que de gratter les oreilles et non de toucher le cœur des spectateurs, sont en général condamnés dans tous les théâtres à la condition honteuse de servir d'intermèdes aux danseurs. » Pourquoi cette passion pour le ballet ? Stendhal, grand amateur d'opéra, nous en livre une explication : à la fin d'une représentation d'un opéra de Rossini sans ballet dans un théâtre parisien, il note : « Après la *Gazza ladra*, on sort de Louvois abîmé de fatigue et assourdi. La fatigue nerveuse tient à l'absence d'un ballet d'une heure entre les deux actes de l'opéra. » Le ballet délasse donc l'esprit entre deux actes d'opéra et cette fonction de diversion explique que les

Italiens n'aiment pas les mélanger. L'explication la plus satisfaisante de cette longue coexistence tient toutefois à l'importance de la séduction visuelle.

C'est à bon droit en effet que, dans une pénétrante étude sur la dramaturgie de l'opéra italien, C. Dahlhaus pose que son esthétique repose sur deux piliers : la doctrine des *affetti* et la notion de merveilleux. J'ai parlé de la première, quant au deuxième concept, il englobe aussi bien le merveilleux, essentiel dans l'esthétique baroque, que la féerie, le fantastique romantique ou simplement le grand spectacle. Comme la musique ne se dote qu'assez tard de moyens aptes à suggérer le merveilleux (et ces moyens sont plus développés en Allemagne qu'en Italie), la thèse de Dahlhaus revient à dire que l'opéra doit toucher les cœurs, comme le rappelait plus haut Bellini, mais aussi séduire l'œil. Historiquement, ce désir de séduction visuelle ne fait aucun doute puisque dans la préhistoire de l'opéra, il faut compter les intermèdes spectaculaires qui occupaient les « entractes » entre les cinq actes d'une tragédie ou d'une comédie et enchantaient le public bien plus que ces pièces. Or voici quels étaient les thèmes des six intermèdes de *La pellegrina* représentés à Florence en 1589 : 1 / l'harmonie des sphères ; 2 / la rivalité des muses et des piérides ; 3 / Apollon combat le Python et le tue ; 4 / l'annonce de l'âge d'or et la tristesse des Enfers ; 5 / le chanteur Arion échappe à la mort en se jetant dans la mer où il est recueilli par un dauphin ; 6 / la venue sur terre du rythme et de l'harmonie. Les simples titres font comprendre que la mise en scène de ces intermèdes nécessitait une imposante machinerie pour représenter la mer, les sphères et le firmament, pour faire descendre les divinités sur terre et montrer ce que l'on appelait les vols. Le Teatro Novissimo dut son éphémère splendeur au génie de G. Torelli (1608-1678) qui avait mis au point un système pour chan-

ger en une seule fois tout le dispositif scénique, et qui éblouit les Parisiens pour la mise en scène d'*Andromède* (1650) de Corneille.

Chaque époque a ses grands scénographes : Torelli ou Burnacini au XVII^e siècle, Galliari, Juvarra, Bibiena au XVIII^e, Sanquirico, Bertoja, Ferrario au XIX^e siècle. Chaque époque a son mode de construction : perspective frontale ou angulaire. Chaque époque a ses lieux communs : « gloires » de nuages sur lesquels se posent divinités ou personnages allégoriques, « vols » qui relient le ciel et la terre, « triomphe » d'un dieu ou d'un héros, batailles ou « écroulement » d'un édifice ou d'une ville, mer déchaînée, bosquets ou jardins, temples ou palais ; plus tard, on verra apparaître les prisons, les ruines, les tombeaux et autres endroits « horrifiants », des lieux en accord avec la sensibilité préromantique. Pour toute scène d'une certaine solennité, on trouve régulièrement dans les livrets du XVIII^e siècle l'indication « lieu magnifique » qui laisse toute liberté au décorateur de représenter des colonnades en fuite, d'élégants péristyles ou des escaliers baroques.

Depuis une vingtaine d'années, les études sur l'opéra ont fait une grande place à cette dimension visuelle et c'est justice car les poètes et les musiciens étaient des hommes de « terrain » plus que des hommes de cabinet et ils avaient toujours en tête le seul fait concret qui était la réalisation d'un opéra. Nombreuses sont les preuves de cette importance de l'élément visuel dans la pratique des responsables de la tradition lyrique. Une première est la fréquence des didascalies qui prouve l'attention que les librettistes portaient à la réalisation scénique de leurs œuvres. Voici par exemple la didascalie d'un passage du drame de Métastase *Alessandro nell'Indie* (Rome, 1729) qui décrit les luttes de Cleofide et de Poro, souverains des Indes et d'Alexandre le Grand sur les rives de l'Idaspe : « On voit sortir fougueusement les

Indiens des côtés de la scène près du fleuve. Ils assaillent les Macédoniens. Poro attaque Alessandro. Avec quelques soldats, Gandarte court au milieu du pont pour empêcher l'armée grecque de passer. Et tandis que la bataille se poursuit dans la plaine, quelques saboteurs entreprennent de démolir le pont. Les combattants s'étant dispersés dans les coulisses, on voit une partie du pont vaciller puis s'écrouler. Les Macédoniens qui combattaient sur l'autre rive font retraite, apeurés par la chute du pont. » On se doute que la représentation de cet épisode demandait une minutieuse mise au point et l'on ne s'étonnera pas si les livrets de l'époque citent parfois les « metteurs en scène » de ces batailles.

Par ailleurs, d'innombrables documents prouvent que Verdi était extrêmement attentif à la réalisation scénique de ses œuvres : impressionné par la qualité des mises en scène parisiennes, il surveillait les moindres détails. Il se renseigne à Londres pour *Macbeth* et auprès de l'égyptologue français Mariette pour *Aida* ; pour *Falstaff*, on apportera dans sa villa un théâtre miniature pour qu'assisté du librettiste Boito et du peintre Hohenstein, il puisse régler les moindres détails de la représentation scénique. C'était de sa part la preuve d'un tempérament perpétuellement insatisfait mais aussi la conscience que l'œil veut aussi sa part pour que le miracle lyrique s'opère.

DEUXIÈME PARTIE

L'opéra du XVII^e siècle

La date du premier opéra qui nous est parvenu est connue : le 6 octobre 1600, représentation à Florence de l'*Euridice* de Jacopo Peri avec des airs de Giulio Caccini, sur un poème d'Ottavio Rinuccini, à l'occasion du mariage de Henri IV, roi de France, et de Marie de Médicis. La rivalité des deux musiciens fit que nous avons deux partitions élaborées sur ce même texte et publiées en cette même année 1600. C'est également en 1600 que fut publiée la partition de *Rappresentatione di anima e corpo* de Emilio dei Cavalieri qui avait été représentée en février 1600 à Rome. Toutefois, il ne s'agit pas d'un opéra mais d'une sorte d'oratorio qui met en scène des figures allégoriques (âme, corps, monde, intellect) et traite des hésitations de l'âme entre les plaisirs terrestres et les joies célestes. Peri, Caccini et Cavalieri sont donc les trois artisans de l'avènement du « style représentatif », un style musical qui sert à représenter des personnages ou des situations décrites par un texte, mais *Euridice* est le premier opéra en tant que spectacle racontant une histoire complète dans laquelle on chante au lieu de parler.

Ces œuvres comportent naturellement une préhistoire qui prépare l'opéra et où l'on peut distinguer des tendances de fonds et des phénomènes ponctuels :

Au chapitre des évolutions structurales, signalons :

1) L'écriture polyphonique* triomphe dans le madrigal qui est au départ une composition poétique ; musicalement, il naît comme une élaboration de formes plus simples et devient à la Renaissance un genre

très raffiné à 4 ou 5 voix. Il subsiste dans l'opéra pour des ensembles ou des chœurs. Son influence n'est toutefois pas purement musicale : les madrigalistes les plus célèbres (Marenzio, Gesualdo, Monteverdi) travaillaient sur des textes de grande valeur, notamment sur la poésie du Tasse, et apprenaient ainsi à mouler la phrase musicale sur des textes subtils et intenses.

2) Concurremment avec la floraison de l'écriture polyphonique, la musique développe une tendance à privilégier une basse harmonique sur laquelle s'appuient une ou plusieurs lignes mélodiques ; ce processus conduit tant dans la musique vocale (par exemple dans le madrigal) que dans la musique instrumentale (par exemple dans les sonates pour violon) au principe de la mélodie accompagnée par une basse continue. Il est significatif de cette double évolution que le célèbre lamento d'Arianne de Monteverdi ait été écrit comme monodie* puis repris dans un traitement polyphonique !

Au chapitre des phénomènes ponctuels, il faut citer :

— L'inspiration religieuse comptait une riche tradition théâtrale depuis le X^e siècle, mais il ne semble pas que l'on puisse établir une filiation entre ce théâtre et l'opéra.

— La comédie savante, classique (Plaute, Térence) ou récente (Machiavel), était jouée avec succès et la musique participait à ces représentations ; cette participation était encore plus nette pour la comédie d'inspiration populaire (Ruzzante). Les chœurs des tragédies soit anciennes (Sophocle, Sénèque) soit modernes (Giraldi Cinzio) étaient parfois chantés.

— Il est certain que la musique avait une part importante dans la comédie improvisée d'esprit populaire dite *Commedia dell'arte*. On sait par exemple qu'en 1568 à la cour de Bavière, dans une comédie improvisée, le compositeur franco-belge Roland de Lassus interpréta le rôle du protagoniste, un masque qui devait par la suite devenir Pantalon.

— Le mélange de l'inspiration savante et de la veine populaire se retrouve dans cette invention curieuse qu'est la comédie madrigalesque : sur des scénarios proches de la *Commedia dell'arte*, les interprètes chantaient des madrigaux à plusieurs voix. Ce genre dont il reste quelques exemples célèbres (*Amfiparnaso* de Orazio Vecchi, 1597) n'était pas promis à un riche avenir car il était paradoxal de voir une histoire, des dialogues et des personnages confiés à cinq voix !

— Une grande importance doit être accordée aux intermèdes : ceux-ci servaient à meubler des banquets, des cérémonies, ou simplement les intervalles entre les actes des comédies ou des tragédies. Dans la mesure où ils étaient surtout l'occasion de petites scènes spectaculaires, ils séduisaient souvent le public plus que les pièces elles-mêmes ; ils donnaient lieu à des danses et des chants soit monodiques* soit polyphoniques* ; comme ils n'avaient pas de lien les uns avec les autres, ils n'allaient que faiblement dans le sens de l'opéra (cf. p. 43) mais à cette occasion on sollicitait des musiciens déjà mentionnés comme Peri, Caccini et d'autres comme le comte Bardi.

— L' « invention » de l'opéra a été longtemps attribuée à la *camerata* du comte Bardi ; cette docte académie* à laquelle participait le père de Galilée et où Caccini avait fait une brève apparition, réfléchissait sur la mélopée ancienne et sur la possibilité de faire revivre la tragédie dont on savait qu'elle était en partie chantée. L'influence de ce cénacle a par la suite été relativisée mais il est certain que depuis cette époque jusqu'à Wagner, la tragédie grecque allait demeurer pour l'opéra un modèle mythique, aussi fascinant qu'inaccessible.

— Les premiers opéras nous conduisent en effet plutôt du côté de la pastorale, issue de Théocrite et de Virgile et popularisée par l'*Aminta* du Tasse (1573) ou le *Pastor fido* de Guarini (1590) ; le monde enchanté des bergers de l'Arcadie offrait en effet l'avantage de

présenter un cadre plaisant et dépourvu de rigueur tragique aux histoires qu'allaient traiter les musiciens.

Ainsi, ces divers éléments préparent l'opéra et tous les ingrédients nécessaires (préludes et interludes instrumentaux, « ariettes » simples ou strophiques, airs plus complexes, madrigaux polyphoniques ou syllabiques, danses variées) existaient déjà bien avant *Euridice* ; mais il fallait franchir le pas qui consistait à imaginer une histoire complète qui serait entièrement chantée, et il importait surtout de trouver le ciment qui puisse relier tous ces morceaux, c'est-à-dire le *recitar cantando**. Il faut donc rendre cette justice aux créateurs de l'opéra d'avoir élaboré un outil très souple et très subtil, et forgé des concepts de base aussi importants que la *sprezzatura* qui est une élégance désinvolte dans l'art du chant, même si une déclamation musicalisée sommaire se trouve déjà dans les pièces chantées accompagnant *Orfeo* du Politien (1471-1480), et même s'il faut attendre la venue d'un Grand comme Monteverdi pour voir quel admirable usage on peut en faire.

La première phase de l'histoire de l'opéra passe par les cours de Florence (les Médicis), de Mantoue (les Gonzague), et le milieu à la fois aristocratique et ecclésiastique romain (les cardinaux Barberini et Rospigliosi). Il s'agit donc d'opéras de cour (cf. p. 7). Les sujets sont largement dérivés de la mythologie et de la littérature pastorale : Orphée (Florence, 1600 ; Mantoue, 1607 ; Florence, 1616 et 1619) Arianne (Mantoue, 1608), Daphné (Mantoue, 1608), Andromède (Bologne, 1610), Aréthuse (Rome, 1620), etc., mais la période romaine tente de diversifier le répertoire par des percées vers le spectacle hagiographique (vie et geste de *Sant'Alessio,* 1631), vers la littérature chevaleresque (*Erminia sul Giordano,* 1633 emprunté au Tasse, *Il palazzo d'Atlante,* 1642 tiré de l'Arioste) ou vers la comédie (*Chi soffre speri,* 1637). Les textes sont écrits en vers avec une prédominance de vers

non rimés de sept et onze syllabes ; en raison de sa souplesse rythmique, ce mélange demeurera longtemps le langage de base de l'opéra. La dramaturgie est très diversifiée ; l'auteur anonyme du *Corago* redoute plus que tout l'ennui et recommande la variété : l'air remédie à la monotonie du récitatif et le récitatif à la monotonie des airs, les interludes à l'ennui des passages chantés et les changements de décor à l'uniformité de la scène unique ; quant aux « vols », aux gloires et autres machineries, ils délassent d'une scène trop statique. Bref, varier les plaisirs est la règle d'or.

En 1637 au théâtre de San Cassiano, anciennement affecté à la *Commedia dell'arte*, est représenté *Andromeda* de B. Ferrari et F. Manelli. C'est le début de l'opéra vénitien et de l'opéra « commercial » (cf. p. 8). Le répertoire n'est pas au départ fondamentalement différent de l'opéra de cour et l'on voit paraître sur scène Adonis, Apollon, Narcisse, Bellérophon, mais il s'ouvre rapidement au drame historique avec Néron et Poppée (1643), Jules César (1677 et 1682), ou à d'autres sources littéraires avec l'Ulysse d'Homère (1640 et 1644), la Didon de Virgile (1641) ou encore Jason (1649). Les fluctuations de la politique vénitienne peuvent tantôt favoriser le héros « efféminé » qui préfère l'amour à la guerre, tantôt célébrer les héros belliqueux (Alexandre le Grand ou Scipion l'Africain). Les noms de musiciens importants sont Monteverdi, Cavalli, Cesti, Ziani, Sacrati. Monteverdi est évidemment un musicien de première grandeur mais c'est vraiment Cavalli (1602-1676) que l'on peut considérer comme l'initiateur de la grande tradition lyrique italienne. C'est pendant cette période d'intense production que se rôdent les principales conventions, dramatiques, textuelles et musicales, que les interprètes conquièrent une indiscutable suprématie et que se dessinent les grands équilibres formels qui vont dominer le siècle suivant : le *recitar can-*

*tando** se dirige vers le récitatif, moins riche et moins souple, tandis que l'air prend consistance tout en restant bref et de formes variées (air strophique, bipartite ou tripartite, avec ou sans da capo*). Vers 1670, un opéra peut compter une soixantaine d'airs alors qu'il en comptait moins du tiers trente ans plus tôt. Vers 1680, la transformation du genre est achevée.

L'opéra se répand dans toute l'Italie en suivant, d'après Bianconi, trois phases : les tournées de compagnies itinérantes, puis la floraison dans les villes de théâtres stables et réguliers, et enfin l'établissement d'une sorte de marché national des chanteurs ; ceux-ci sont de plus en plus nettement les principaux personnages de l'art lyrique. C'est à ce moment que les grandes vedettes, comme le castrat Pistocchi ou le soprano M. Salicola, commencent leurs trajets de météores dans le ciel de l'opéra. Le répertoire vénitien se diffuse dans les différentes régions, ce qui n'empêche pas la naissance d'œuvres originales, à Naples où pointent déjà les talents de A. Scarlatti et de Bononcini, à Florence avec les œuvres de Moniglia et de Melani, à Milan ou à Rome.

Quelle fut la réaction de l'Europe à ce spectacle nouveau ?

L'Autriche est le premier pays à subir le charme de l'opéra vénitien : des opéras y sont créés comme l'*Argia* de Cesti (Innsbruck, 1655) et l'empereur Léopold I établit une tradition d'opéras officiels de langue italienne qui s'illustre par de fastueuses représentations comme *il pomo d'oro* du même Cesti (Vienne, 1668). L'autre pôle est Hambourg qui pendant près d'un siècle tente d'acclimater l'opéra italien en langue allemande, grâce à des compositeurs du pays comme Keiser ou des Italiens résidant en Allemagne comme Steffani. L'Espagne ne s'ouvre que tard à l'opéra italien, de même que l'Angleterre, car elle pratique assidûment les *masques* dans lesquels s'illustre un musicien de génie comme Purcell (1658-

1695). Quant à la France, après une brève période où Mazarin tente d'introduire l'opéra italien, une tradition française se met en place avec Lully qui, à partir de 1672, exclura pratiquement de l'hexagone la pénétration de l'opéra italien.

Exemples : Monteverdi et Cavalli. — Pour illustrer cette période des débuts de l'opéra, j'ai choisi *L'Orfeo* de Monteverdi (1607), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1643) et *Giasone* de Cavalli (1649). *L'Orfeo* n'est pas le premier opéra historique, mais c'est le premier à figurer encore régulièrement au répertoire des théâtres lyriques ; c'est en outre un exemple d'opéra de cour puisqu'il fut représenté dans le cadre d'une académie*, sous les auspices du duc de Gonzague. *L'incoronazione* est également entré au répertoire, c'est un des premiers opéras relevant du système commercial, et l'envergure de Monteverdi en fait une œuvre fort originale. *Giasone* est un bon exemple de ce que représentent la tradition lyrique à ses débuts et le climat intellectuel et musical baroques.

La perspective de ces brèves études est celle de la dramaturgie musicale, autrement dit de l'interprétation d'un texte par un musicien. En effet, s'il ne fait aucun doute qu'à l'époque baroque le poète l'emportait de beaucoup sur le musicien, pour nous aujourd'hui, le personnage dominant de l'opéra est le musicien, et c'est son interprétation qui donne au texte sa forme définitive et théâtrale.

Sur les œuvres de cette période, notre information est lacunaire : la partition d'*Orfeo*, publiée en 1609 et 1615, comporte la ligne de chant et la basse, comme toujours non réalisée, mais elle comprend aussi des indications précises d'instrumentation. Le problème est plus épineux pour *Le couronnement de Poppée* car nous ne possédons pas l'autographe mais des partitions postérieures, et si l'œuvre est sans doute de Monteverdi, certaines pages ne le sont pas.

Le cas de *Jason* est à peine plus simple car, l'opéra ayant été très populaire, nous avons une douzaine de partitions qui ne sont pas identiques. A cela s'ajoute le fait, déjà mentionné, que la pratique courante de l'époque était d'adapter la partition aux possibilités du théâtre. Il en résulte que la notion d'authenticité n'a pas grand sens et que toute version actuelle ne peut être qu'une « reconstruction » qui s'appuie sur la compétence du chef entendue comme connaissance de l'époque et maîtrise de ses habitudes.

La pastorale d'A. Striggio sur le mythe d'Orphée n'est pas très différente de celle de O. Rinuccini pour Peri et Caccini : elle est littérairement moins convaincante mais théâtralement plus habile. Les principaux épisodes sont les mêmes, mais pour le dénouement on note une hésitation entre deux solutions : quand Orphée perd Euridyce pour la deuxième fois, il renonce aux femmes et est puni par les bacchantes qui le mettent en pièces (1er dénouement dont nous n'avons pas la musique) ; il est inconsolable mais Apollon l'emmène au Ciel où seule habite la vraie vertu (c'est le dénouement dont nous avons la partition). La « fable musicale » comporte un prologue, confié à la Musique qui annonce le sujet de l'opéra, suivi de cinq actes. L'intrigue est sobrement distribuée et comporte peu de péripéties : célébration pastorale des noces d'Orphée et d'Eurydice (acte I) ; fin de la fête interrompue brutalement par la Messagère qui annonce la mort d'Eurydice et provoque un lamento funèbre (II) ; Orphée descend aux Enfers et chante un grand air qui n'émeut pas Charon mais l'endort, ce qui permet à Orphée de traverser le Styx (III). C'est Proserpine, la femme de Pluton, dieu des Enfers, qui a été touchée par la douleur d'Orphée et qui fléchit son époux : Eurydice est rendue à Orphée qui toutefois ne doit pas se retourner avant la sortie des Enfers. Impatient, le poète-chanteur se retourne et perd son épouse pour toujours (IV). Inconsolable,

Orphée se répand en lamentations que répète Écho, et Apollon descend du Ciel vers lequel il va conduire Orphée car c'est là qu'une âme noble reçoit ses récompenses (V).

La trame est ténue mais elle fait appel à des passions puissantes : joie d'un mariage enfin conquis (car Eurydice a longtemps refusé l'amour d'Orphée), douleur devant la mort brutale, désespoir de la perte, etc. Il y a assez d'*affetti* pour nourrir une belle histoire d'amour mais on ne peut s'en tenir à cette lecture car le rôle d'Eurydice est des plus modestes (12 vers contre les 230 d'Orphée) et aucune scène ne ressemble à un duo, le temps fort de toute histoire d'amour. En fait, Monteverdi nous propose la description d'un cheminement intérieur illustrant les attitudes de l'homme devant le bonheur puis devant la mort. La fin chorale de chaque acte confirme cette lecture en nous donnant la signification morale de chaque étape : il ne faut pas céder au désespoir car après l'hiver vient le printemps (I) ; destin amer que la mort (II) ; l'homme peut venir à bout de tous les obstacles (III) ; Orphée a vaincu l'Enfer mais il a été vaincu par ses passions (IV) ; Orphée s'en va au Ciel, seule source de joies éternelles (V).

Le musicien doit « animer » une histoire peu mouvementée et ne comportant pratiquement pas de personnages. Il fait donc preuve de variété en mariant les écritures, harmonique ou contrapunctique, en exploitant la diversité des vers (5, 7, 8 ou 11 syllabes) qui modifient l'impulsion rythmique (ce sera toujours une des sources principales de la variété dans l'opéra italien), en modifiant la disposition des voix (le chœur « moral » de l'acte I qui développe une seule et même idée est confié tour à tour à deux ténors, à trois voix (soprano, alto baryton), à deux voix (alto, ténor) et enfin à cinq voix, en guise de conclusion), en multipliant les ritournelles instrumentales. La construction est habile : on a remarqué depuis longtemps que le

premier acte qui est le plus statique est construit en « arche » (ABCBA), ce qui permet des reprises symétriques et place pratiquement au centre le moment le plus fort, la grande invocation d'Orphée *Rosa del ciel.*

Qu'en est-il de l'air ? Nous sommes à une époque où le langage de base est constitué par le *recitar cantando*, une déclamation assez souple pour se prêter tant à l'information qu'à l'expression lyrique ou dramatique : le beau dialogue entre Prosperpine et Pluton de l'acte IV est traité de manière lyrique tandis que l'admirable récit de la messagère à l'acte II est fortement dramatique : les appoggiatures, les modulations surprenantes, les glissements chromatiques rendent saisissante l'annonce de la mort d'Eurydice. Le *recitar cantando* peut néanmoins s'infléchir vers des formes qui préfigurent clairement l'air : ce peut être une écriture très libre qui se rapproche de l'*arioso**, comme dans *Rosa del ciel* (acte I), une forme à couplets, à la manière d'une ariette, comme les quatre strophes d'Orphée *Vi ricorda, o boschi ombrosi*, ou enfin un grand air ample et virtuose comme *Possente spirto*, le chant par lequel Orphée tente d'attendrir les Enfers (5 strophes variées). L'air y apparaît déjà comme le mode d'expression principal du personnage, mais sans aucun esprit de système. Il faut rappeler en effet qu'à ce stade l'*aria*, cette « éternelle accusée de l'opéra » comme la définit joliment R. Di Benedetto parce que son importance qui ne cessera de croître lui sera vigoureusement reprochée par les adversaires de l'opéra, n'a pas encore de statut bien défini ; ce n'est encore qu'une façon d'afficher un comportement (comme le dit bien le mot *air* qui en français comme en italien désigne aussi bien une forme musicale qu'une manière d'être).

C'est vers le drame historique et non vers la pastorale que nous conduit *Le couronnement de Poppée* créé en 1643 au théâtre S. Giovanni et S. Paolo de Venise. Cet opéra « commercial » est de dimension plus im-

posante (environ quatre heures contre les deux d'Orphée). La source n'est plus Ovide et Virgile mais les historiens romains Tacite et Suétone. L'intrigue principale est constituée par les efforts couronnés de succès de l'empereur Néron pour épouser sa maîtresse Poppée ; les obstacles qu'il rencontre sur sa route sont d'abord sa femme légitime Octavie qu'il se débrouille pour répudier, et son précepteur Sénèque qui désapprouve sa liaison et que l'empereur contraint au suicide. Le librettiste G. F. Busenello a traité cette histoire avec l'esprit frondeur et l'irrévérence qui caractérisaient les membres de l'académie* des *Incogniti* : il fait preuve d'une solide veine antimonarchiste qui plaisait à la Venise républicaine et contribue à noircir le portrait d'un empereur capricieux et despotique ; il manifeste également une veine cynique et désenchantée, et le texte est assez caustique pour que l'on se demande parfois si le sévère Monteverdi partage complètement les vues de son librettiste.

La dramaturgie de cette œuvre, écrite dans un style baroque, est remarquable : l'intrigue avance régulièrement mais l'œuvre foisonne d'épisodes variés, soit mythologiques (Mercure et Minerve interviennent pour avertir Sénèque de son destin et Amour veille sur Poppée dont il protège la vie), soit anecdotiques (deux soldats bavardent tandis qu'ils surveillent la maison de Poppée à qui Néron a rendu visite). L'agencement de ces épisodes est parfois malicieux : tout de suite après la scène où Sénèque réunit ses disciples pour leur annoncer qu'il va entrer dans son bain et s'y donner la mort, Busenello place une scène délicieuse où un page adolescent fait part à une demoiselle de ses émois amoureux qu'elle est toute disposée à partager ; c'est comme un pied de nez de la vie à la mort solennelle du philosophe. L'intrigue ne dédaigne pas le romanesque : sommé d'assassiner Poppée par Octavie qui espère ainsi se venger, Othon – qui est en fait le mari éconduit de Poppée – ne peut l'approcher que déguisé

en femme et il revêt la robe de Drusilla, une romaine qui n'a d'yeux que pour lui. L'entreprise échoue par l'intervention du dieu Amour et assez logiquement, c'est Drusilla qui est arrêtée et torturée jusqu'à ce qu'Othon vienne révéler son rôle et les raisons de sa tentative, fournissant à Néron un bon prétexte pour répudier Octavie qui a donné cet ordre. Contrairement à la pastorale qui suppose un genre « moyen » à mi-chemin entre les épisodes légers et ceux plus graves, cet opéra mélange délibérément les genres : les scènes de Néron et de Poppée sont d'un érotisme troublant, les adieux d'Octavie chassée par son époux peuvent être déchirants mais on rit volontiers avec la nourrice de Poppée qui se pavane déjà en dame de compagnie de la future impératrice. C'est en fin de compte une œuvre assez ambiguë pour que l'on puisse en proposer des lectures divergentes : Sénèque est-il un sage stoïcien qui affronte courageusement le tyran ou un pédant ennuyeux et rapace comme le présentent certains personnages ? Poppée une intrigante sans scrupules ou une femme passionnée ? Octavie, épouse délaissée, est émouvante mais elle n'hésite pas à contraindre par le chantage Othon à poignarder sa rivale, etc. La morale de l'œuvre est pour le moins douteuse car elle oscille entre une dignité stoïcienne et une joyeuse morale populaire qui considère que la jeunesse et l'amour sont les deux seuls vrais biens. Enfin, malgré ce que l'intrigue peut avoir de romanesque et de décousu, c'est bien un premier exemple de « réalisme » lyrique si l'on entend par là la capacité de créer des personnages complexes et de sonder la variété de leurs attitudes.

L'affectation vocale des rôles n'est pas certaine : Néron était-il un castrat (aujourd'hui chanté par une femme) ou un ténor ? Arnalta la nourrice, une mezzo-soprano ou un ténor travesti ? Quels qu'aient été les choix de Monteverdi, il a bel et bien campé des personnages : Octavie orgueilleuse et humiliée, Poppée

sensuelle et ambitieuse, Néron fougueux et colérique, Sénèque austère mais pompeux. Musicalement, le langage de base demeure le *recitar cantando* mais il est traité avec une telle fluidité que l'on passe insensiblement du récitatif à l'air et que l'on revient aussi progressivement au récitatif : dans le grand monologue d'Othon qui, désemparé, découvre que sa maison est occupée par sa femme et son amant Néron (I, 1), on ne peut qu'admirer la souplesse avec laquelle Othon (en général chanté par une haute-contre) passe du chant à la déclamation, et la mélodie prend son envol pour aussitôt s'apaiser. C'est avec plaisir qu'on détaille les quatre grandes scènes de Néron et de Poppée dans lesquelles on scrute la forme à venir du duo (I, 3-I, 10-III, 5-III, 8) : bien qu'il ne soit sans doute pas de Monteverdi, la suave sensualité du duo final *Pur ti miro* n'en est pas moins remarquable ; mais c'est le couronnement d'un long processus de séduction qui est superbement illustré dans la première scène où l'empereur quitte sa maîtresse tandis que Poppée cherche à le retenir, n'étant pas tout à fait sûre de sa conquête : elle se fait câline sur des phrases langoureuses, elle contraint Néron à répéter ses propos pour vérifier sa détermination, elle chante ou murmure. On voit que dès ses débuts, l'opéra sait non seulement susciter des *affetti*, mais aussi différencier des personnages et les mettre en mouvement dans des scènes ambiguës ; cette conquête immédiate par la musique d'une grande mobilité sommeillera ensuite partiellement en raison du caractère statique de l'air. La grande souplesse du style de Monteverdi n'exclut toutefois pas le charme des ariettes : la douceur lancinante de la berceuse d'Arnalta ou les couplets très piquants du page et de la demoiselle.

Le couronnement de Poppée sombra assez vite dans l'oubli mais non *Giasone* de G. A. Cicognini et F. Cavalli, représenté à Venise en 1649, qui fut l'opéra le plus populaire du siècle. Ce n'est certes pas le « réa-

lisme » qui domine dans cette œuvre, mais un esprit baroque qui se plaît dans des intrigues à peine vraisemblables mais ingénieuses et séduisantes. L'histoire tourne autour de Jason et de ses aventures à Lemnos avec Hypsipyle et à Colchos avec Médée qui l'aida à conquérir la toison d'or. Cicognini traite les aventures de Jason avec la désinvolture et l'ironie qui caractérisaient l'académie* des *Incogniti* et que nous trouvons déjà dans le drame de Busenello et Monteverdi. Le protagoniste est en effet le prototype du héros « efféminé » très à la mode à cette époque, c'est-à-dire du héros qui préfère les plaisirs de l'amour aux vertus guerrières : l'intrigue raconte en effet comment il oublie les charmes d'Hypsipyle à qui il a fait des jumeaux, dans les bras d'une belle inconnue à Colchos ; il ne la voit que la nuit, la séduit et lui fait également des jumeaux, pour découvrir assez rapidement que c'est Médée. L'esprit goguenard avec lequel sont réévoquées ces grandes légendes grecques apparaît dès le début où Hercule, un des Argonautes, reproche à Jason, béatement épuisé par une nuit d'amour, de gaspiller la vigueur dont il aura besoin pour conquérir la Toison ! Ce rapport insolent se retrouve dans une attitude générale vis-à-vis des auteurs de l'Antiquité : ainsi dans *Didone* de Cavalli (1641), Busenello marie Didon avec Iarbe, au lieu de la faire mourir sur le bûcher, parce que, dit-il, si Virgile en a pris à son aise avec l'histoire, pourquoi n'en prendrait-il pas à son aise, lui, avec Virgile ?

L'intrigue se perd dans des imbroglios cocasses : Jason conquiert la toison grâce à l'aide magique de Médée et tous deux fuient Colchos mais déroutés vers Lemnos, ils tombent sur Hypsipyle et Jason ne sait plus comment faire face à ses deux maîtresses en furie. La jalouse Médée demande à Jason la tête de sa rivale ; il y consent mais le soldat chargé d'exécuter Hypsipyle se trompe et précipite Médée à la mer ; heureusement, son ancien soupirant, Égée, n'est pas loin

et se jette à l'eau pour la sauver ; l'histoire se termine bien puisqu'elle unit Médée et Égée d'un côté et Jason et Hypsipyle de l'autre. Comme toujours, l'amour est conjugué sur tous les modes : Jason se partage entre Hypsipyle et Médée, mais ces deux femmes sont convoitées l'une par Oreste, l'autre par Égée. Un cran en dessous, nous trouvons les couples plébéiens : Alinda, la suivante d'Hypsipyle se laisse courtiser par Besso, un capitaine de la suite de Jason. Besso la prendrait bien comme maîtresse et elle ne dit pas non, bien qu'elle soit étonnée qu'en tant que soldat, il n'ait pas « au moins un bras en morceaux, un œil de verre ou une jambe de bois ». Elle le fait chanter mais comme il n'est pas castrat, elle doit reconnaître qu'il ne lui manque rien ! Dans leur savoureux duo, se mêlent érotisme et dérision. La note comique est accentuée par le personnage de Demo, un bègue dont les balbutiements sont l'occasion de nombreux gags. Un certain cynisme domine l'œuvre : Jason n'hésite pas à ordonner le meurtre d'Hypsipyle pour complaire à Médée ; mais lors du dénouement, chaque personne reprend sa place et la morale y retrouve son compte.

L'opéra isole plus nettement les airs qui correspondent déjà à des choix métriques particuliers, mais on relève encore un remarquable équilibre du *recitar cantando** et de l'inspiration lyrique. La transition entre air et déclamation est toujours très souple. La musique témoigne de ce charme immédiat, sans complication, qui caractérise la musique de Cavalli. Bon nombre de scènes sont déjà des passages obligés de l'opéra : l'invocation aux puissances infernales (Médée appelle les esprits pour qu'ils aident Jason), les scènes et airs du sommeil (Oreste brûle d'embrasser Hypsipyle endormie tandis qu'elle rêve de Jason), les duos ou monologues coquins (sur le thème d'une sexualité avide de satisfactions), les plaintes pathétiques (Hypsipile va de lamento en lamento jusqu'à ce que son amant lui revienne). Le spectacle n'est pas sacrifié :

combat de Jason et des monstres qui surveillent la toison, tempête pendant laquelle un bateau coule tandis que l'autre aborde au rivage, obscurité équivoque puisque le dernier acte se déroule la nuit et permet de nombreux quiproquos.

L'opéra métastasien

En 1698, G. M. Crescimbeni (1663-1728) se déchaîne contre *Giasone* et les autres livrets du même acabit auxquels il reproche leur immoralité, leur mépris des règles poétiques, leur indifférence à la distinction des genres et leur mélange des personnages nobles et populaires. Cet éreintement de l'opéra de Cavalli par un des fondateurs de l'académie* de l'Arcadie – dont il écrivit d'ailleurs une histoire (1709) – prouve que les temps ont bien changé. Fondée en 1690 à Rome par un groupe de gens de lettres, cette académie lutta contre le goût baroque et imposa un rationalisme esthétique qui gagna toute l'Italie en quelques années. On notera qu'une « réforme » qui devait modifier profondément le cours de l'histoire de l'opéra partit d'un milieu de lettrés et non de musiciens. L'Arcadie est une vaste entreprise de normalisation artistique : il fallait d'abord éviter la contamination des genres et donc des styles, pratiquée par l'époque baroque ; les intrigues qui mélangeaient sans scrupules passages dramatiques et bouffons, exilèrent peu à peu les épisodes comiques à la fin des actes, puis les chassèrent carrément : l'opéra du XVII^e^ siècle, dira Métastase, n'était qu'une « bâtardise de tragédie et de comédie » qu'il était nécessaire de corriger. L'inspiration comique se fraiera une voie autonome qui donnera naissance à l'opéra bouffe. Il fallait ensuite éliminer tout ce fatras mythologique de dieux et de créatures allégoriques intervenant pour prendre parti dans les conflits des humains. Il fallait enfin trouver un style plus simple

et moins porté aux images alambiquées que l'on trouve dans les textes du XVII[e] siècle ; il est vrai que la préciosité passait en partie inaperçue, noyée dans le flot mélodique, mais le rationalisme esthétique des Arcades procéda quand même à un grand nettoyage. Sur le plan moral et idéologique, la normalisation tendait à définir un monde aimable et pur de toute souillure qui retrouvait le cadre ancien de la pastorale : en devenant « pasteurs », les Arcades prenaient un nouveau nom d'inspiration hellénisante : Terpandre (Scarlatti), Arcomèle Érymanthée (Corelli), Polyxène Phégéien (Goldoni) et cette renomination qui s'ajoutait à d'autres rites, prouve bien le caractère utopique de l'Arcadie, « construction imaginaire d'un monde réconcilié », comme le dit Starobinski. Cette inspiration bucolique était d'ailleurs parfaitement compatible avec un assez net conservatisme politique et social qui débarrassa complètement le livret d'opéra des germes de libre pensée ou de libertinage qu'y avait semés le milieu des *Incogniti*.

La réforme s'amorça avec divers librettistes et surtout A. Zeno (1669-1750) ; bien qu'il ne fût pas Arcade, il travailla dans la même direction et devint poète impérial à la cour de Vienne de 1718 à 1728, un poste que devait ensuite occuper Métastase. Son but était clairement de rapprocher l'opéra et la tragédie et de lui donner un fort contenu moral et un style digne de hautes ambitions. Sa réputation fut vite éclipsée par celle de Métastase (1698-1782), de son vrai nom Pietro Trapassi. Disciple de Gravina, un des fondateurs de l'Arcadie, il commença brillamment sa carrière théâtrale à Naples ; après avoir représenté un certain nombre de drames à Venise puis à Rome, il fut appelé à la cour de Vienne en 1730 et devint poète impérial dans cette ville qu'il ne quitta pratiquement plus.

Si l'on parle d' « opéra métastasien » pour désigner la production lyrique entre 1725 et 1760, c'est moins en raison du nombre impressionnant d'opéras qui

furent tirés des drames de cet auteur, ou de sa réputation européenne (Voltaire, Rousseau, Stendhal comptent parmi ses admirateurs), que de l'équilibre qu'il sut réaliser entre les exigences dramatiques – cohérence et vraisemblance dans la conduite de l'action, pureté de la langue – et les besoins de la musique – prolifération des *affetti* indispensable à la variété des airs. Son univers dramatique nous est profondément étranger car il est le travestissement d'un monde politique et social figé et hiérarchisé qui a disparu aujourd'hui, mais nous sommes encore sensibles à sa langue admirable qui tend vers la musique par ses qualités mélodieuses et sa diversité rythmique ; sensibles également à sa très grande habileté théâtrale qui, dans un cadre idéologique immuable, parvient à glisser le suspense, l'incertitude, le doute. Contrairement à la plupart des lettrés italiens, il accepte pleinement l'opéra dont il revendique la filiation avec la tragédie grecque, et, musicien amateur lui-même et ami de nombreux chanteurs comme le célèbre castrat Farinelli, il accepte que l'air vienne interrompre la marche de l'action, même s'il s'emporte contre les dérives de la virtuosité vocale ou les prétentions de la musique à diriger l'attelage de la poésie et de la musique, dont il revendique fermement la gouverne.

Techniquement, Métastase homogénéise la présentation du texte qui distingue l'intrigue dont la conduite est laissée au récitatif* traité en vers non rimés de 11 et 7 syllabes, et les passions confiées aux strophes lyriques (6, 7, 8 ou 10 syllabes) qui nourrissent l'air, mais il établit des liens subtils entre l'un et l'autre. Ses histoires, en général empruntées à l'histoire ancienne et filtrées par la fréquentation du théâtre classique français, tournent autour de problèmes dynastiques qui compromettent provisoirement la solidité de la monarchie pour mieux la rétablir dans le dénouement, mais agrémentent cet axe principal par des intrigues galantes qui voient les personna-

ges (en général deux couples) hésiter entre leurs penchants amoureux et leurs devoirs : ainsi *Catone in Utica* (Rome, 1728) oppose l'idéologie impériale de César et l'idéal républicain de Caton mais l'austérité de ce dilemme est pimentée par l'amour de la fille de Caton pour César et celui de Fulvio, ami de César, pour la veuve de Pompée qui est son ennemi irréductible. La clé du succès de ce « poète impérial » tient en grande partie à sa capacité de marier certains aspects de la tragédie (intensité des sentiments, violence des conflits, régularité de la construction marquée par l'exposition, la crise, le dénouement) et des traits de la pastorale (optimisme sentimental, sensiblerie et recherche de la conciliation).

L'opéra que j'appelle métastasien a également été défini comme « opéra napolitain », fruit d'une « école napolitaine » dont le « chef » aurait été A. Scarlatti. Ces définitions ont été remises en question mais non le rôle de Naples qui, en raison de ses théâtres (le fameux San Carlo fut inauguré en 1737), de ses prestigieux conservatoires et du très grand nombre de musiciens soit napolitains soit formés à Naples, fut une capitale de l'opéra dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Auteur d'environ 70 œuvres lyriques, Alessandro Scarlatti – à ne pas confondre avec son fils Domenico – établit peu à peu les règles de l'*opera seria** : ouverture à l'italienne (vif-lent-vif), airs da capo* qui deviennent prédominants (les airs bipartites ne disparaissent pas complètement toutefois), ampleur des airs compensée par la diminution du nombre qui passe d'une soixantaine à une trentaine, netteté de la coupure entre le récitatif et l'air, introduction progressive du récitatif accompagné qui atténue la brutalité de la fracture entre air et récitatif. Les sujets de Scarlatti ne renoncent pas complètement au répertoire baroque mais s'orientent dans la voie que j'ai définie plus haut (Titus Gracchus, Flavius Cunibertus, Scipion, Tigrane). Scarlatti lasse assez

vite car sa musique paraît trop compliquée et l'on se dirige vers la « simplicité et le dépouillement qui forment la grâce, l'élégance et l'expressivité de la musique vocale » (C. Burney). Les musiciens de talent se succèdent : Vinci, Leo, Caldara, Porpora, Hasse, Pergolesi, Vivaldi, pendant la période 1720-1740 ; Jommelli (cher au cœur de Métastase), encore Hasse, Galuppi, Traetta pendant la période 1740-1770 ; plus tard Piccinni, Salieri, Cimarosa, Sacchini, Paisiello nous conduisent jusqu'à la fin du siècle.

Pour une oreille habituée à l'opéra romantique, l'opéra du XVIII^e siècle peut déconcerter et apparaître comme un concert en costumes : le spectateur de l'époque maîtrise facilement l'intrigue, soit parce qu'elle montre toujours « un univers congelé dans une immuable hiérarchie de comportements et de valeurs » (Degrada), soit parce que les textes sont si souvent repris qu'ils finissent par être parfaitement connus, soit enfin parce qu'il peut le cas échéant suivre le livret, la salle n'étant pas plongée dans l'obscurité. Bien que le récitatif puisse être porteur d'une valeur émotionnelle lorsqu'on a à faire à un bon interprète, l'air demeure le pivot de l'œuvre, la variété, la loi fondamentale qui régit l'alternance des airs, leur juste distribution en fonction de l'importance des interprètes, une pratique à laquelle on ne peut se soustraire. Les spectateurs et les critiques de l'époque picorent dans la partition en soulignant l'expressivité de tel castrat dans tel air ou la virtuosité de tel soprano dans tel autre, ils applaudissent les astres qui montent et déplorent le déclin d'une étoile jadis célèbre. Face à des colosses comme Haendel, Vivaldi ou Pergolesi, la musicologie a souvent tenté de mettre en relief les moments où les airs s'enchaînent sans rupture de continuité. On se doute que ces musiciens n'auraient eu aucun mal à écrire des œuvres d'un seul jet s'ils l'avaient souhaité, il est donc clair qu'ils acceptaient cette succession d' « immobiles paysages de l'âme »

(Degrada) et que leur génie s'exprimait dans l'intensité de tel moment, dans l'heureuse alternance des airs, ou tout au plus dans l'heureuse gradation qui gouvernait la suite des péripéties.

Les airs sont dûment répertoriés mais il serait vain de chercher une rationalité dans ces classements car ils font appel à des paramètres trop divers : le style vocal (air d'agilité ou *cantabile*), le sentiment qui dicte l'air (air de courroux ou de vengeance), le moment précis de l'intrigue où est chanté l'air (air de sortie car l'interprète « sort » des coulisses et c'est donc son apparition en scène), le cadre qui sert de contexte (air de chasse, un air qui suppose en général l'emploi du cor), le lieu près duquel il est chanté (air de tombeau), la figure de rhétorique qui régit le texte (l'air de comparaison dont un des plus connus est l'air de tempête parce que reposant sur une comparaison entre l'état psychique du personnage et la mer déchaînée). Citons enfin l'air du sorbet confié à un personnage secondaire car c'est le moment pour le spectateur de savourer un sorbet, et l'air de « malle », un air que l'interprète emporte dans ses malles pour éventuellement remplacer un autre air qui ne lui convient pas ! C'est l'époque des grandes vedettes : les castrats Bernacchi, Senesino, Farinelli, Caffarelli, Gizziello, Pistocchi ou les sopranos M. Durastanti, F. Cuzzoni, F. Bordoni.

Malgré d'illustres exceptions comme la basse Montagnana, on relèvera la prédominance des voix aiguës, masculines ou féminines : l'époque est totalement indifférente au rapport entre voix et sexualité, elle considère la voix aiguë comme plus prestigieuse et cantonne les ténors dans des rôles d'antagonistes et les basses dans ceux de roi ou de grand prêtre. Les protagonistes sont donc indifféremment attribués à un homme ou une femme et, contrairement à ce qui se passait au siècle précédent, il ne semble pas qu'il y ait de sous-entendu grivois dans ce choix. On pouvait

donc très naturellement, dans un opéra de Hasse à Rome en 1725, confier le rôle de Cléopâtre au sopraniste Farinelli et celui d'Antoine à la contralto V. Tesi ! Si l'on écoute les œuvres des grands maîtres de la voix et particulièrement de Haendel, souvent considéré avec Rossini comme le plus brillant dans ce domaine, on se rend compte que ces musiciens ne cherchaient pas à exploiter les limites de la voix mais qu'ils privilégiaient une émission souple et légère, l'aisance dans la virtuosité, la maîtrise du souffle et l'expressivité de la ligne mélodique dans les tempos lents.

Naissance de l'opéra bouffe. — Bien qu'on puisse citer certaines exceptions comme *Il potestà di Colognole* (1657) de J. Melani, il n'y a pas de tradition bouffe au XVII[e] siècle, en raison du mélange des genres accepté par l'esthétique baroque. L'épuration que provoqua l'Arcadie fit naître à peu près simultanément deux spectacles comiques : tout d'abord les intermèdes *(intermezzi)* qui apparurent à Venise dès 1706 mais connurent leur âge d'or à Naples autour des années 1720 ; ils se plaçaient entre les actes d'un opéra *seria**, comportaient deux ou trois personnages, reposaient sur un orchestre réduit et demandaient un style vif, simple et naturel. Leur intrigue ténue était sans rapport avec le drame correspondant. La France connaît bien le plus célèbre d'entre eux, *La serva padrona* de Pergolesi – une vive et alerte servante réussit à se faire épouser par son maître un peu bougon – car en 1752, elle déclencha en France la querelle des Bouffons. A l'origine, en 1733 à Naples, ses deux parties servaient d'intermèdes à un opéra *seria* du même Pergolesi. Vers la moitié du siècle, les intermèdes eurent moins de succès et furent remplacés par des ballets.

En 1709, à Naples, au Théâtre des Fiorentini a lieu la première représentation publique d'une comédie musicale en napolitain, un genre qui allait jouir d'une

grande vogue à Naples mais avoir une diffusion limitée pour d'évidentes raisons linguistiques. Sur ce modèle se créa un opéra bouffe en italien, à Venise notamment, qui devait avoir un succès croissant. Le répertoire vient de la comédie antique (Plaute, Térence), mais aussi de la *Commedia dell'arte* et donne lieu à des comédies d'intrigues ou de caractères ; il se distingue par une tendance au réalisme du milieu (artisans, marchands, serviteurs et autres personnages des classes moyennes ou subalternes) et par un effort pour transposer la dimension quotidienne de la vie. L'opéra bouffe se donne en général dans des théâtres secondaires. Malgré des indices évidents de satire sociale qui peuvent aller jusqu'à la parodie du style *serio* et malgré leur position encore subordonnée (ils ne franchissent pas les portes des grandes maisons lyriques), ils sont au départ destinés au public aristocratique qui en est très friand et ils font appel aux mêmes musiciens que pour le drame musical (Scarlatti, Vinci, Pergolesi, etc.).

Leur intérêt musical est d'autant plus grand qu'au fil des années ils créent un style et des formes nouvelles qui pénètrent peu à peu dans le drame et finissent par féconder le futur drame romantique. Libéré en effet du cérémonial de l'*opera seria*, le musicien peut inventer un style alerte et rapide et faire l'économie de constructions trop élaborées ; mais surtout, lié au départ à l'équilibre traditionnel du drame (récitatif/air), il y rajoute l'ensemble*, très rare dans le drame, soit pour mettre en opposition des caractères, soit pour créer un rythme de l'action qui, renforcé par la musique, apporte une dimension comique à l'intrigue. Présente dès le début, la veine sentimentale conduit à une distinction entre rôles bouffes* et rôles sérieux* traités dans un style plus tendre. L'opéra bouffe reçoit une impulsion déterminante de la personnalité de Goldoni (1717-1793) qui travaille avec des musiciens comme le Vénitien Galuppi (1706-

1785) ; il limite le recours à la farce, possède l'art de fixer en peu de mots des personnages vraisemblables et rend à merveille la plongée des caractères dans l'imbroglio de la vie quotidienne.

Exemples : Scarlatti et Haendel. — Pour illustrer cette période particulièrement riche, j'ai choisi plusieurs exemples : un opéra de Scarlatti (1660-1725) qui témoigne du passage entre le baroque et l'opéra métastasien ; une œuvre de Haendel (1685-1759) illustrant le succès de l'opéra italien à l'étranger ; *L'Olympiade*, un des textes les plus célèbres de Métastase, qui fut constamment mis en musique au XVIII^e^ siècle ; un dernier exemple de Goldoni et Piccinni (1728-1800) montre l'état de l'opéra bouffe au moment où commence sa fulgurante popularité.

Il Mitridate Eupatore (Venise, 1707) est écrit sur un poème de R. Frigimelica Roberti, un des librettistes qui avec Stampiglia, Pariati, Salvi ou Zeno opèrent entre la fin du XVII^e^ et le début du XVIII^e^ siècles ; la musique est de Alessandro Scarlatti (1660-1725), un musicien important qui est un chaînon indispensable entre l'époque baroque et le nouveau cours qui commence dans les années 1720. L'histoire concerne Mithridate, un souverain qui a inspiré de nombreux compositeurs, Mozart compris : la reine Stratonice a éliminé son mari pour prendre comme époux et mettre sur le trône son cousin Pharnace. Comme sa fille Laodice la critique âprement, la reine la contraint à épouser Nicomède, un simple paysan ; quant à son fils Mithridate, très jeune il a trouvé refuge en Égypte, auprès de Ptolémée. Au début de l'œuvre, il revient adulte dans le Pont, déguisé en Eupator, messager égyptien, et accompagné de son épouse Issicratée, travestie en homme (Antigonos). Il mesure toute la perfidie du couple de tyrans, puis accomplit une vengeance exemplaire sur Pharnace mais ne peut empêcher que sa mère se suicide. Il récupère alors son

trône. L'intrigue ne manque pas de détails macabres car elle tourne entièrement autour... d'une tête : le faux messager égyptien propose en effet de livrer la tête de Mithridate au tyran Pharnace qui serait ravi d'en être débarrassé, et c'est en fait la tête de Pharnace que Mithridate présentera à sa mère. L'intrigue ne manque pas non plus de pathos et de complication car Laodice qui est restée fidèle à son frère et veut le venger ne reconnaît évidemment pas le messager et envisage de le tuer lorsqu'il veut couper la tête de Mithridate. Le soubassement moral est des plus clairs et oppose le souverain légitime injustement persécuté, un tyran odieux et une mère indigne, mais il n'y a pas trace d'épisodes galants pour corser l'intrigue.

Scarlatti distribue les rôles suivant la pratique qui sera constante dans l'*opera seria* : six voix de castrats ou de femmes, sopranos ou contraltos pour les protagonistes, et seul l'antagoniste Pharnace est ténor. La hiérarchie vocale désigne clairement Mithridate et Laodice comme protagonistes (7 airs, 1 récitatif accompagné et un duo pour l'un, cinq airs et deux duos pour l'autre), suivis de Stratonice et de Pharnace, puis de Nicomède et d'Antigonos (Issicratée), et enfin du ministre Pélopidas, simple confident (deux airs). De plus, deux chœurs réunissent tous les personnages. Compte tenu des variations que chaque représentation peut entraîner, on arrive à une trentaine d'airs, ce qui représente le chiffre moyen qui prévaudra par la suite. Les airs sont ingénieusement répartis entre les divers sentiments qui agitent les personnages (vengeance, amour, fureur guerrière) et sont écrits dans ce style dense et riche, fortement tissé de contrepoint, annonçant davantage Haendel (qui d'ailleurs lui doit beaucoup) que la génération des Vinci, Leo, Caldara. La musique avance par développement continu plus que par juxtaposition de courts segments mélodiques qui seront la caractéristique du style galant à venir. On retiendra la grave et solennelle invocation d'Eupator

Patrii numi, amici dei (II, 1) ou l'admirable air de tombeau *Cara tomba del mio diletto* (IV, 1) de Laodice, ou enfin l'allure berçante des airs sur un rythme de sicilienne. C'est vraiment un bel opéra que l'on souhaite entendre plus fréquemment.

Giulio Cesare (in Egitto) de G. F. Haendel (Londres, 1724) est en revanche une œuvre familière au public d'aujourd'hui. Bien qu'après son séjour en Italie, son auteur n'ait guère eu d'influence dans la péninsule, elle illustre de manière frappante la très grande diffusion de l'opéra italien en Europe. Cette diffusion s'opérait de deux manières : des compositeurs étrangers attirés par le prestige de l'opéra s'essayaient dans ce genre, comme J. C. Bach (Londres), Graun (Berlin), Fux (Vienne) et plus tard Mozart et Haydn, sans parler de ceux qui opéraient essentiellement en Italie comme le déjà cité Hasse que l'on appelait dans la péninsule le « cher saxon » ; des Italiens émigraient dans quelque ville européenne et y diffusaient leur savoir-faire : Porpora (Dresde), Jommelli (Stuttgart), Traetta (Saint-Pétersbourg), Paisiello (Saint-Pétersbourg), Sarti (Copenhague), sans compter tous ceux qui se produisaient à Vienne ou ceux qui, comme Sacchini, Salieri ou Spontini, faisaient leurs armes à Paris dans l'opéra français. Des villes comme Londres, Vienne ou Dresde rejoignaient les grandes villes italiennes où se faisait l'actualité lyrique. La langue n'était qu'un obstacle mineur pour les non-italophones car on raccourcissait drastiquement les récitatifs et les Allemands, Russes ou Anglais n'avaient aucun mal à saisir les mots clés des airs : *gloria, onore, pietà, vendetta.* Haendel fait partie de ces « étrangers » (Saxon formé à Hambourg et en Italie, et vivant en Angleterre) qui écrivirent la quasi-totalité de leur production lyrique dans le genre de l'opéra italien et ne l'abandonnèrent qu'en raison de la désaffection du public aristocratique londonien qui contraignit le musicien de Halle à se tourner vers

l'oratorio de langue anglaise. Haendel reprit la plupart du temps des textes qui avaient déjà servi et les fit adapter par des Italiens vivant à Londres (mais il est à noter qu'il ne marqua aucun enthousiasme pour la nouvelle dramaturgie de Métastase dont il n'utilisa que trois textes).

Giulio Cesare fut créé au King's Theatre de Londres en 1724 dans une distribution éblouissante : les contraltistes Senesino, Berenstadt et Bigonzi (César, Ptolémée et le rôle mineur de Nirenus), les sopranos Cuzzoni et Durastanti (Cléopâtre et Sextus), la contralto Robinson (Cornélie) et les basses Boschi et Lagarde (Achillas et le petit rôle de Curius). On en déduit que Haendel pouvait faire venir en Angleterre les plus grands chanteurs de l'époque. L'histoire est compliquée à souhait mais on distingue quelques axes : la séduction de César par la reine d'Égypte Cléopâtre, la rivalité de cette dernière et de son frère Ptolémée qui la jalouse, le désir de vengeance contre César de Sextus et de sa mère Cornélie, veuve de Pompée et fidèle à son époux défunt. La veine galante est largement exploitée avec l'amour de César et de Cléopâtre ainsi qu'avec les tentatives du tribun romain Curion, ami de César, d'Achillas général de Ptolémée, et de Ptolémée lui-même auprès de la digne Cornélie. L'intrigue abonde en coups de théâtre spectaculaires : Ptolémée croit s'attirer les faveurs de César en lui offrant la tête de son hôte Pompée (ce qui indigne César pour la lâcheté du procédé et plonge Cornélie dans la douleur), un complot est monté pour assassiner César, ce dernier est donné pour mort, Cléopâtre est faite prisonnière par son frère, etc. Toutes ces péripéties ont bien sûr pour but de provoquer des sentiments contrastés chez les personnages. La mise en scène se veut fastueuse (campagne égyptienne au bord du Nil, port de mer, sérail, scènes de bataille, décor charmeur monté par Cléopâtre pour séduire César). L'idéologie du livret est

assez floue mais oppose clairement les Romains vertueux et loyaux et les Égyptiens rusés et peu fiables.

L'extraordinaire inventivité d'un génie parvenu à sa pleine maturité éclate dans une partition dont on aimerait citer tous les airs : Haendel excelle aussi bien dans la noble réflexion d'un politique sur l'inconstance de la fortune (récitatif accompagné de César *Alma del gran Pompeo*), la fureur du chef militaire (air de César *Empio, dirò, tu sei*), que dans la ruse enjôleuse de la séduisante Cléopâtre *(V'adoro pupille, saette d'Amore)*, le désespoir de cette même Cléopâtre provisoirement vaincue *(Se pietà di me non senti)* ou le deuil éploré d'une mère et d'un fils (duo de Cornélie et de Sextus à la fin de l'acte I). L'opéra comprend 4 morceaux symphoniques, ouverture comprise, 3 chœurs, 2 duos, 4 récitatifs accompagnés et 33 airs distribués suivant une rigoureuse hiérarchie : 1 / César et Cléopâtre ; 2 / Cornélie et Sextus ; 3 / Ptolémée puis Achillas.

Malgré quelques passages qui s'enchaînent les uns aux autres, il semble vain de chercher dans cette superbe partition la présence d'un drame musical marqué par l'unité et la continuité, conception qui n'entrait pas dans l'esthétique du compositeur de Halle. Il saisit au plus près du texte, du moins de son sens général, l'*affetto* illustré par chaque air, même quand celui-ci reprend un lieu commun de la tradition : ainsi l'air *Va tacito e nascosto* de César est un très bel air de chasse avec cor obligé qui repose sur l'évocation du chasseur guettant prudemment sa proie, mais on y sent toute la circonspection du général qui se méfie des ruses de son adversaire Ptolémée.

La question est plus complexe pour les personnages de Haendel : si certains ne sont que la somme de leurs airs, donc un kaléidoscope d'*affetti*, le musicien en traque d'autres et établit des liens entre leurs airs ; dans certains cas, le personnage est dominé par une passion fondamentale qui revient sous plusieurs

aspects, comme Armide dans *Rinaldo* (1711) ou Bajazet dans *Tamerlano* (1724) ou Cornélie, Romaine digne et victime pathétique des intrigues égyptiennes ; dans d'autres cas, la diversité des *affetti* révèle des points communs et donc un caractère : les analogies tonales contribuent à dessiner le caractère de Cléopâtre (6 de ses 8 airs sont en *mi* majeur ou dans des tonalités apparentées), et le désir d'imposer certains aspects de sa personnalité pétulante, malicieuse, rusée et enjôleuse justifient la récurrence de certains procédés musicaux dans ses airs (notes répétées, cellules courtes ou nouées dans des guirlandes vocales, fréquence du staccato). Cléopâtre est sans nul doute un vrai personnage mais c'est loin d'être le seul personnage de Haendel, et l'on pourrait citer l'admirable portrait d'Alcina dans l'opéra homonyme (1735), une magicienne rouée qui est toutefois vaincue et abandonnée par son amant Roger.

Exemples : de Caldara a Cimarosa et Piccinni. — C'est dans une tout autre optique que j'examinerai *L'Olympiade* de Métastase, créée à Vienne en 1733 avec une musique de Caldara (1670-1736). Ce drame, qui tenta ensuite une cinquantaine de musiciens (le dernier opéra dont on ait la trace date de 1829), est sans doute le texte le plus célèbre du « poète impérial ». C. Maeder en a étudié quelques *intonazioni** et c'est sur son travail que je m'appuierai. L'intrigue nous raconte comment Clistene, roi de Sicione, retrouve son fils Filinto qu'il avait tenté de mettre à mort dès sa naissance en raison d'un oracle qui lui avait prédit que ce fils tenterait de le tuer. Mais avant que nous assistions à ces retrouvailles, que de péripéties ! L'enfant voué à la mort mais épargné par un berger compatissant est confié au roi de Crète qui l'élève comme son propre enfant sous le nom de Licida. Licida s'éprend par la suite d'Argene, mais comme son « père » refuse cette union, il s'en va à

Olympie pour l'oublier en participant aux Jeux olympiques ; c'est Clistene qui est le roi annuel des Jeux et qui a promis sa fille Aristea au vainqueur ; Licida en tombe immédiatement amoureux mais, n'étant pas bon athlète, il emmène avec lui son ami Megacle qui est un champion et va concourir à sa place et sous son nom ; précisons que Licida a sauvé jadis la vie de Megacle et que donc il peut compter sur sa loyauté. Megacle est bien sûr vainqueur et reçoit Aristea en prix mais, ô drame, c'est cette Aristea dont il était dans le temps épris, un amour que Clistene avait rejeté, contraignant le jeune homme à s'exiler en Crète. La supercherie de Licida est vite découverte et l'entreprenant héros est exilé ; fou furieux, il veut tuer Clistene (l'oracle se réalise donc en partie) mais il est arrêté puis condamné à mort. Grâce à un providentiel bracelet, le dénouement permet de découvrir la véritable identité de Licida qui est pardonné et revient à Argene tandis que Megacle épouse enfin Aristea.

Ce drame dont j'ai simplifié le déroulement est d'une extraordinaire ingéniosité, et il offre toutes les situations de tension qui se prêtent à la variété des *affetti* : un homme qui découvre que la femme qu'il a « gagnée » est celle qu'il a toujours aimée, et qui doit la donner à son ami car il est loyal et a promis ; une héroïne qui est désespérée d'être livrée à un homme qu'elle n'aime pas (Licida) et découvre en fait que c'est celui qu'elle aime (Megacle) mais pour aussitôt apprendre qu'il l'a conquise pour son ami ; la jeune Argene outragée d'avoir été abandonnée par Licida mais continuant à l'aimer, un Licida imprévoyant et fougueux qui tombe amoureux de... sa propre sœur ; on devine les nombreuses péripéties que ces complications et une distribution parcimonieuse de l'information engendrent. La langue est admirable de musicalité, à commencer par l'air sans doute le plus fameux de l'auteur *Se cerca, se dice* qui ne pouvait qu'enchanter les musiciens.

Métastase en tire le schéma suivant : 19 airs, 2 duos et 3 chœurs ; les airs sont assez également répartis entre Aristea (4 + 1 duo), Argene (4 + 1 duo avec chœur), Licida (3), Megacle (3 + 1 duo), Clistene (3) et Aminta le précepteur de Licida (2). L'étude dont je pars compare la version de Caldara (1733), celle de Pergolesi (1735), de Leo (1737), de Galuppi (1747), de Jommelli (1761) et de Cimarosa (1784). Pour en rester aux grandes lignes des diverses *intonazioni**, en négligeant les menues variantes qui distinguent le drame original, les livrets et les partitions, on ne touche pas à la dramaturgie de base dans une première phase qui va jusque vers 1750, et l'on se contente de manipuler le récitatif, d'ajouter ou de retrancher des airs : c'est ainsi que Pergolesi (1735) ajoute un air pour Licida et pour Aminta et deux pour Alcandro, confident de Clistene, qui n'en avait aucun. A partir de 1760 (n'oublions pas que la réforme de Gluck n'est pas loin), les altérations témoignent de changements esthétiques intéressants :

1) Les nombreuses coupures dans les récitatifs attestent le passage d'une présentation complète et rationnelle du comportement des personnages et de l'action à une description plus allusive qui doit arriver le plus vite possible au sentiment énoncé dans les strophes de l'air pris en charge par la musique : comme l'écrivait le chorégraphe Noverre la « symétrie doit faire place à la nature » ! Ce raccourcissement peut être sévère puisque dans une version de 1782, à peine antérieure à celle de Cimarosa, on passe de 1505 vers du drame original à 854 !

2) Ces altérations se font au profit du présent lyrique ou dramatique et au détriment du passé narratif : les circonstances préliminaires – le rejet de Filinto-Licida à la suite d'un oracle, l'ancien amour de Megacle et d'Aristea, les raisons qui ont conduit Megacle et Licida à se lier d'amitié, etc. – sont longuement expliquées par Métastase dans l'argument de

la pièce et repris dans l'exposition. Au fil de l'évolution, elles disparaissent et les opéras ne se concentrent que sur les conflits affectifs en négligeant leurs causes et leurs antécédents.

3) La dramaturgie se focalise sur le couple malheureux Megacle/Aristea, rejetant dans l'ombre Licida et Clistene ; à l'origine, ces deux personnages étaient au contraire les pivots de la pièce dont la charpente était un problème dynastique (un roi retrouve son fils rejeté), tandis que Megacle et Aristea ainsi qu'Argene nourrissaient l'intrigue galante. Licida et Clistene demeurent essentiels pour l'action mais leurs passions n'intéressent plus.

4) Les modifications majeures concernent évidemment la musique : les chœurs diminuent et, délaissant l'aspect collectif, l'intrigue se centre sur les rapports individuels ; parfois les airs s'abrègent (cavatines), parfois ils s'allongent, suivant les personnages (une ou trois strophes au lieu des deux habituelles). On voit apparaître des ensembles comme un sextuor chez Cimarosa, à la fin de l'acte II qui forcément condense une série de scènes. Les récitatifs accompagnés sont de plus en plus nombreux : ils n'étaient que trois chez Métastase/Caldara, confiés à Licida et à Clistene, ils deviennent dix chez Cimarosa.

Il est normal que pendant les cinquante ans que prend en examen Maeder, le drame original ait changé de tournure et de protagonistes. Ce qui est frappant, c'est que les textes de Métastase aient pu durer un demi-siècle, parfois un siècle, alors que son étoile s'était éclipsée : cette longévité prouve la très grande souplesse de ses intrigues qui offraient suffisamment de facettes pour être à chaque fois réinvesties par le souffle nouveau d'un compositeur.

Mon dernier exemple concerne l'opéra bouffe : *La Cecchina ossia la buona figliola* (la bonne fille) inspiré de *Pamela* de Richardson (Goldoni et Piccinni), opéra bouffe créé à Rome en 1760 et qui eut un succès consi-

dérable dans toute l'Europe. Le marquis de la Coquille (della Conchiglia) tombe amoureux de sa jardinière Cecchina, enfant jadis recueillie par son père. Cet amour provoque un grand chamboulement dans le petit fief du marquis : la marquise, sa sœur, est très inquiète car son amant, le chevalier, n'admettra jamais une mésalliance dans la famille, bien qu'il adore la marquise. Le paysan Mengotto est navré car il aime Cecchina et celle-ci ne l'aime que comme un frère ; quant à Sandrina et Paoluccia, paysanne et servante, elles sont dépitées et jalouses. Cecchina est dès lors persécutée de tout côté, par la marquise, par le chevalier, par Sandrina et Paoluccia, jusqu'à ce qu'un soldat révèle qu'elle est en fait la fille d'un noble allemand : Marianne, car c'est son vrai nom, épousera le marquis, le chevalier la marquise, et Mengotto se consolera avec Sandrina. Comme on le voit, l'ordre social n'est pas enfreint mais l'amour d'un noble et d'une « roturière » en montre toute la fragilité.

Voyons comment la musique s'empare de ce texte où éclate l'ingéniosité théâtrale de Goldoni. Les rôles sont savamment distribués : la marquise et le chevalier (sopranos) sont des nobles, donc des rôles sérieux, avec des airs virtuoses et leur style de chant orné est en rapport avec leurs convictions sociales ; le marquis et Cecchina (ténor et soprano) ne sont pas moins nobles mais du fait que l'un souhaite épouser une roturière et que l'autre, baronne ou jardinière, reste toujours une « bonne fille », ils ont un style plus simple. Quant à Paoluccia, Sandrina (sopranos), Mengotto et Tagliaferro (baryton et basse), ils appartiennent au peuple et relèvent du style « bas » mais, si l'on excepte Tagliaferro traité exclusivement en basse bouffe à cause de son fort accent allemand et de son caractère de soldat un peu bourru, Sandrina et Mengotto ont beaucoup d'airs sentimentaux qui ne diffèrent pas foncièrement du style vocal de Cecchina. La musique dit en somme clairement que, mis à part deux aristocrates assez

imbus de leurs privilèges et un soldat un peu matamore, peuple et nobles sont d'égale dignité. On notera que la seule voix « artificielle » est celle du chevalier, un personnage digne de l'*opera seria.*

La musique distribue régulièrement les airs au fil des péripéties : 1 pour Paoluccia, 2 pour Tagliaferro, 3 pour la marquise, le marquis, le chevalier et Sandrina, mais 4 pour Cecchina et Mengotto qui bénéficie en plus d'un récitatif accompagné*. Comme toujours dans l'opéra bouffe, on frôle la caricature de l'opéra *seria* avec l'air de vengeance de la marquise (I, 14), et l'on sacrifie à certains lieux communs comme l'air du sommeil (pour Cecchina), mais la corde dominante qui assura l'énorme succès de l'œuvre est le pathétique, qu'il naisse de l'autocommisération (Sandrina), d'un amour déçu (Mengotto) ou d'un sentiment de persécution : « Une pauvre fille, / sans père et sans mère, / maltraitée, rudoyée, / c'est trop de cruauté » sont les premiers vers très significatifs d'un air de Cecchina. C'est pourquoi cet opéra se rattache nettement à la comédie larmoyante qui fut très à la mode dans la deuxième moitié du siècle.

Le principal intérêt de l'œuvre est toutefois dans les ensembles et les finales, et l'on comprend immédiatement pourquoi c'est dans le genre bouffe que la musique a développé l'art du mouvement : alors que dans l'opéra sérieux, par souci de dignité, chacun parle à son tour et les ensembles sont rares, l'opéra bouffe, qui met en scène les classes moyennes et le peuple, transcrit le rythme alerte de la conversation. Duos et finales apparaissent comme une stylisation musicale d'une conversation animée et d'un débit naturel : voyez le duo où Sandrina et Paoluccia racontent fiévreusement à la marquise, leur maîtresse, ce qu'elles ont vu par le trou de la serrure (II, 8). Voyez la trame habile du premier finale qui oppose le jacassement rapide et piqueté de Sandrina et Paoluccia (« qu'elle parte puisqu'elle s'en va ») et le débit plus lent et plus

songeur de Cecchina (« Mes chères amies, adieu pour toujours ») ou de Mengotto (« Où vas-tu, mon doux amour ? »). Un pas de plus est franchi quand le duo ne se contente pas de figer une situation affective mais la fait évoluer, comme dans la scène (III, 8) où le marquis révèle à Cecchina qu'elle est baronne et non jardinière ; la musique prend alors en charge le mouvement du drame et non simplement sa résonance affective. Comme ces morceaux sont relativement longs (près de dix minutes pour ce duo ou pour le premier finale), les compositeurs commencent à jouer sur les tempos et les mesures : le premier finale change de mesure (6/8 ou 4/4) mais surtout varie les tempos (Andante / più mosso / a tempo / poco meno / largo / presto). Plus que l'invention mélodique ou harmonique, c'est ce brio rythmique en parfait accord avec le mouvement dramatique qui fait le prix de l'opéra bouffe.

Du néoclassicisme à l'opéra romantique

Vers 1760, l'Europe est gagnée par l'inquiétude : on se lasse de ces fictions subtiles et élégantes qui permettaient une série de portraits en pied aussi riches que diversifiés. Malgré les très fortes résistances que la tradition oppose aux courants novateurs, le solide édifice métastasien, où une intelligence lucide et ironique contenait le déferlement des passions, s'effrite et l'on réclame plus de « nature » et des drames plus véhéments. Si la philosophie des Lumières garde sa confiance dans la Raison et dans la marche de l'histoire, l'esprit cherche dans des synthèses imaginaires une unité qu'il craint d'avoir perdue : dans le rêve d'une grandeur qu'offre la Grèce antique (c'est le retour d'un classicisme hellénisant qui va correspondre aux découvertes archéologiques de l'époque), dans des époques lointaines que l'on avait délaissées (les poèmes ossianiques de Macpherson sont publiés en 1762) et qui arriveront très vite dans le domaine de

l'opéra, ou dans un Orient fabuleux que saura si bien évoquer Mozart.

En ce qui concerne l'opéra, on entre alors dans une ère incertaine de transition : les uns déplorent la décadence d'un modèle qui n'a plus cours, les autres espèrent l'établissement d'un nouvel équilibre. Ce qui est certain, c'est que tous les problèmes de l'opéra resurgissent jusqu'à ce que Rossini impose une nouvelle donne, et toutes les solutions possibles sont tentées. Les « réformateurs », librettistes (Coltellini, Verazi) ou musiciens (Jommelli, Traetta, Paisiello) cherchent des solutions qui répondent à des exigences nouvelles (une action plus simple, une intrigue unitaire et organique, une parfaite illusion scénique). Les lieux de ces expériences novatrices peuvent être Naples ou Parme mais aussi Stuttgart ou Saint-Pétersbourg.

Les phénomènes les plus saillants de cette période confuse sont le très grand développement de l'opéra bouffe qui va rapidement dépasser le succès du drame, et une certaine « internationalisation » de la culture lyrique. Suivant une loi bien connue qui veut que les genres inférieurs gagnent en prestige et en valeur pour finir par supplanter les genres supérieurs, l'opéra bouffe acquiert dignité et succès : il ne peut déloger l'opéra *seria* de sa position officielle (*La clemenza di Tito* de Mozart fut représenté à Prague en 1791 pour le couronnement de Léopold II), mais il s'enrichit d'éléments sérieux, développe la critique sociale et affine la tension dramatique. Il poursuit son chemin dans les voies traditionnelles comiques et satiriques mais élargit son champ d'action vers une représentation libre et complète de la société, pour aboutir à des œuvres savoureuses comme *Il barbiere di Siviglia* (Petrosellini et Paisiello, Saint-Pétersbourg, 1782) ou *Il matrimonio segreto* (Bertati et Cimarosa, Vienne, 1792) ; mais de même que l'opéra comique français allait explorer des voies beaucoup plus sombres avec *Médée* de Cherubini (1797), il peut frôler le

drame avec des œuvres comme *Il re Teodoro a Venezia* de Casti et Paisiello (1784). La trilogie de Mozart *(Don Giovanni, Le nozze di Figaro, Così fan tutte)* est un exemple éclatant des multiples facettes de cette évolution.

Un autre phénomène important est l'intérêt pour la tradition française, particulièrement dans des villes comme Parme ou Naples où l'influence française est sensible ; le librettiste Calzabigi regarde avec intérêt la tragédie lyrique et l'on vante le souci du texte dans le récitatif à la Lully. Même quand les musiciens restent fidèles à la tradition, le soin de la déclamation à la française, l'importance des chœurs, l'ampleur des tableaux représentent un modèle. C'est l'application à l'opéra italien d'un phénomène général qui atténue les frontières entre les traditions musicales : ainsi, on ne peut passer sous silence le rôle de certains musiciens formés en Italie qui s'exportent et contribuent à rénover la tradition française, comme Cherubini ou Spontini dont *La vestale* (1807) pose les fondements de l'opéra romantique français. En revanche, c'est un musicien de culture allemande, G. S. Mayr (1763-1845) qui poursuit la tradition italienne jusqu'à l'arrivée de Rossini.

Si le musicien le plus important de cette époque, en ce qui concerne l'opéra, est Mozart, le courant le plus significatif est créé par Gluck, un compositeur allemand (1714-1787) qui a fait ses débuts dans l'opéra métastasien. Il n'est pas indifférent que la « réforme » de l'opéra dont il est le promoteur se soit faite en étroit accord avec un écrivain, R. de Calzabigi (1714-1795) qui serait l'auteur réel de la fameuse préface d'*Alceste* qui s'en prenait à l'opéra traditionnel. L'écrivain fournit l'impulsion mais elle n'aurait été qu'une velléité théorique sans le génie dramatique du musicien. Il n'est pas indifférent non plus que ce nouvel opéra ait été lancé à Vienne avec *Orfeo e Euridice* (1762) puis avec *Alceste* (1767) parce que, disait Calzabigi, « le

public de cette ville est infiniment plus instruit et plus éclairé que le nôtre ». Il n'est pas indifférent enfin que ces deux opéras aient été suivis d'une version parisienne (1774 et 1776) qui n'est pas une simple traduction mais une réélaboration complète, marquée par certains traits de la tragédie lyrique française.

Exemples : Gluck et Mozart. — *Alceste* (Vienne, 1767 sur livret de Calzabigi) permet immédiatement de comprendre le nouveau cours que Gluck imprimait à l'opéra : en Grèce, le roi Admète se meurt ; sa femme aimée Alceste, ses enfants et son peuple sont éplorés. Ils se rendent au temple pour implorer Apollon. L'oracle répond à leurs prières que le roi mourra si quelqu'un d'autre ne prend sa place ; la foule terrorisée se dérobe et Alceste comprend qu'elle est la seule à aimer suffisamment son mari pour donner sa vie. Son sacrifice est accepté et Admète revient à la vie. Il souhaite alors serrer dans ses bras sa femme et ses enfants et la trouve glacée et sombrement déterminée ; il apprend l'oracle et comprend le sacrifice, le refuse mais la sentence est irrévocable et Alceste s'apprête à mourir en embrassant ses enfants qu'elle confie à leur père. On annonce la mort d'Alceste et le peuple se désole tandis qu'Admète ne veut plus vivre. Touchés par le dévouement d'Alceste, les dieux par la voix d'Apollon rendent Alceste à son mari.

On le voit, l'histoire est des plus simples : pas d'épisode galant, pas d'action secondaire pour corser l'intrigue, deux seuls personnages, Admète et sa femme (ténor et soprano), pour ne pas dire un seul car Alceste domine la partition de sa stature tragique. L'œuvre est une vaste méditation sur la mort mais aussi sur l'amour car la situation sentimentale est insoluble : peut-on aimer quelqu'un au point de lui sacrifier sa vie ? Mais alors la personne aimée est privée à jamais de la présence qui faisait sa joie. La mort n'est pas simplement un risque que provoque

l'intrigue, une souffrance qui prend place dans une large gamme d'*affetti*, c'est une menace constante qui impose un ton grave et solennel, c'est une épreuve fondamentale qui nous confronte à l'inconnu : c'est bien ce sentiment d'une expérience de limites mystérieuses qui se dégage de l'oracle et des chœurs des divinités infernales qui rappellent à Alceste qu'emportée par un amour aveugle, elle sacrifie jeunesse et beauté. En refusant délibérément la sacro-sainte règle de la variété – c'est sans doute pourquoi Gluck ne pénétra que lentement dans la péninsule et influença plus profondément Berlioz ou Wagner que les Italiens –, l'opéra retrouve la terreur et la pitié de la tragédie classique. Par ailleurs, la légende originale, le cadre de l'intrigue, le style littéraire et musical, le ton uniformément grave et solennel désignent clairement la recherche d'une noble simplicité qui est une des principales exigences du néoclassicisme dans lequel naturel et grandeur cherchent à se concilier.

Les nouveautés les plus saillantes ne sont pas uniquement dramatiques mais aussi musicales : les airs sont coulés dans des tableaux monumentaux dont la structure est assurée par une forte présence chorale ; la composition procède par grands blocs harmoniques où abondent les procédés de dramatisation (trémolos, septièmes diminuées) et où le timbre instrumental joue un rôle de signe théâtral, le récitatif simple subsiste mais cède la plupart du temps au récitatif accompagné et ce dernier glisse insensiblement vers l'air ; l'air se diversifie au gré des nuances du texte, changeant de tempo ou de mesure, voire intégrant des passages récitatifs. Il va de soi que l'ornementation est limitée au strict minimum et que le tissu continu qui associe air et récitatif fait disparaître les cadences vocales. Néanmoins, ce qui frappe surtout, c'est l'ampleur de la construction assurée soit par la permanence de certaines tonalités, soit par la constance d'un style sublime, soit par la récurrence de

chœurs qui rappellent la couleur fondamentale du tableau (par exemple les six retours du chœur *Ah, di questo afflitto regno* dans le premier tableau qui dure près d'une demi-heure).

On ne saurait quitter ce siècle sans évoquer le génie de Mozart et le couronnement de l'opéra *buffa*. *Don Giovanni* (Prague, 1787 sur livret de L. Da Ponte) est un opéra suffisamment célèbre pour qu'il soit inutile d'en rappeler l'histoire. Je me contenterai donc de quelques observations :

1) Formellement, cet opéra est incontestablement un opéra bouffe en ce qu'il use de styles simples et faciles, étrangers à la pompe de l'opéra *seria* que Mozart saura exploiter dans *Idomeneo* ou *La clemenza di Tito*. Mais il s'aventure hardiment dans le domaine du drame : il est frappant que la terreur sacrée que nous venons de voir avec *Alceste* et que l'on constate également dans *Idomeneo* se retrouve dans *Don Giovanni* avec ce même sens d'une aventure qui nous conduit aux limites de l'expérience humaine ; d'où l'incompréhension des Romantiques pour la scène finale où chacun se réjouit de la mort du séducteur : elle est pourtant voulue par l'appartenance de l'opéra au genre bouffe.

2) Si l'évolution de l'opéra bouffe balise une marche vers un certain réalisme musical, *Don Giovanni* constitue un étourdissant tour de force dans l'art de poser musicalement l'identité sociale de chaque personnage ; le mélange des danses dans le finale du premier acte (le menuet aristocratique, le *teitsch* populaire et la contredanse de style moyen) peut échapper au non-spécialiste, mais non la justesse de ton de chaque personnage dans les ensembles : ainsi dans le sextuor n° 19, *Sola, sola in buio loco*, voyez le style émotif et tourmenté d'Elvire, le ton de Leporello qui passe de la frousse du valet surpris en flagrant délit à la malice combinarde, la manière empressée et galante de Don Ottavio et le langage

tragique et digne de Donna Anna. Chaque personnage est défini par sa situation psychologique, par son contexte social et par rapport au registre d'expression qui le caractérise.

3) De même que Da Ponte représente une « somme » de toutes les traditions de l'opéra bouffe, de la *Commedia dell'arte* à la comédie littéraire et à Goldoni, Mozart manie tous les styles avec une aisance déconcertante : le couplet populaire ou le grand air, le style galant ou le pastiche de l'*opera seria* (*Or sai chi l'onore* de Donna Anna) ou carrément d'un style baroque (*Ah fuggi il traditore* de Donna Elvira). Cette prodigieuse versatilité, que Mozart possède plus que tout autre musicien, a comme conséquence une capacité à changer immédiatement de registre et à passer en quelques mesures d'un style cocasse à une atmosphère poignante : voyez l'introduction n° 1 ou la scène du cimetière. Elle trouve son fondement dans la conviction que la musique est un langage autonome, lié à un texte mais possédant ses propres règles d'élaboration ; moins assujetti au texte que ne le sont les Italiens, Mozart sait donc en exprimer toutes les nuances, tout en gardant le sens de l'autonomie formelle qui caractérisera les musiciens de l'école viennoise.

4) *Don Giovanni* est une œuvre profondément ambiguë qui se prête à mille interprétations : le rôle-titre reprend toute une tradition baroque et ses innombrables séducteurs et il amorce la tradition romantique qui partira d'une réflexion sur l'opéra de Mozart. L'abondante littérature qui est née autour de cet opéra prouve que les autres personnages, Anna, Elvira, Ottavio, Zerlina ou Masetto, ont été compris dans différentes perspectives. C'est à ce foisonnement de significations que devait conduire, grâce à un musicien hors pair, un genre qui avait plus modestement commencé à peine un siècle plus tôt.

Au tournant du siècle. — Après l'époque baroque, le XIX^e siècle est un âge d'or pour l'opéra italien et il constitue le fonds du répertoire des grandes maisons lyriques. Voyons les raisons de cette riche floraison : ce siècle connaît une succession ininterrompue de compositeurs lyriques de première grandeur : Rossini (1792-1868) éclate comme un orage dans un ciel d'été et s'impose de manière irrésistible dans toute la péninsule. A peine a-t-il cessé d'écrire aux alentours des années 1830 que Bellini (1801-1835) triomphe ; sa carrière est courte et son œuvre peu abondante ; la maladie le fauche très jeune mais déjà de son vivant, Donizetti (1797-1848) lui disputait la première place. Encore en pleine gloire, ce compositeur est frappé de folie, mais déjà Verdi (1813-1901) a commencé une très longue et très brillante carrière. Le vieux Verdi voit monter l'astre de Puccini (1858-1924) dont la mort précède de peu la dernière œuvre que j'ai fixée pour ce panorama. C'est donc un siècle sans temps mort et aucun compositeur, dont on puisse dire qu'il perpétue une tradition commencée trois siècles auparavant, ne succède à Puccini. Cette succession de grands musiciens ne surgit pas dans un désert mais elle a l'inconvénient de cacher l'abondance des musiciens de moindre importance : Mayr, Paër, Morlacchi, Manfroce, ensuite Vaccai, Pacini ou Mercadante, et enfin Marchetti, Gomes ou Ponchielli. La liste des plus grands n'est donc que le couronnement d'une tradition encore en pleine vitalité.

Par-delà la diversité des sujets, des courants et des modes, un thème majeur s'impose à cette époque : la confrontation d'un côté de l'individu, de ses aspirations, de la légitimité qu'il revendique et de la loi du cœur qu'il incarne, et de l'autre de la société, qu'elle prenne le nom de tradition ou de morale familiale. Ce conflit est insoluble et conduit à l'échec et au malheur mais il est une source inépuisable de personnages et de situations. On a caractérisé l'opéra romantique par

l'emphase ou l'excès. Les héros romantiques ne connaissent pas de juste milieu et ils jouent à chaque instant leur va-tout. Ce n'est pas simplement goût de l'exagération mais exaspération de la recherche d'un sens qui n'est plus aussi évident, et l' « imagination mélodramatique » doit forcer le trait pour qu'apparaisse plus clairement l'impossible synthèse du désir et de la réalité. C'est la radicalité et le caractère insoluble de ces conflits qui fait la séduction de l'opéra romantique.

L'époque romantique est le siècle où la musique prend résolument le contrôle de l'attelage de l'opéra. La traditionnelle querelle de préséance du texte et de la musique est toutefois surmontée et c'est le concept de drame qui passe au premier plan, celui-ci impliquant nécessairement la présence du texte et de la musique qui doivent s'ajuster sous la direction du compositeur. Fidèles à un échafaudage séculaire qui plaçait au cœur de l'opéra les *affetti* et faisait du numéro* leur mode d'expression privilégiée, les musiciens intègrent de plus en plus nettement le mouvement : la mobilité est la principale conquête du siècle qui finit par établir une continuité totale dans la partition. L'oscillation entre l'expressivité du moment psychologique et la complexité des comportements ainsi que leurs changements qui brouillent la clarté des attitudes, est le grand enjeu de l'opéra : la tendance à fixer un sentiment pour le rendre plus évident et plus intense est contrebalancée par le besoin d'une saisie du fleuve incessamment mouvant de la vie. C'est sans doute parce qu'arrive un moment où le sentiment de cette complexité et la nécessité d'adopter une attitude critique l'emportent que les fondements de l'opéra vacillent et que ce genre cède la place à d'autres formes de théâtre musical.

On objectera que ce siècle romantique est aussi celui où s'affirme le réalisme comme conscience de la détermination de l'individu par l'espace et par le

temps. Il est certain que l'exigence de précision dans la représentation de l'époque et du lieu où se déroule l'intrigue a un grand poids dans la scénographie – le « lieu magnifique » cède peu à peu la place à un château en Écosse ou un palais de la Renaissance – mais il n'est pas évident qu'elle se retrouve dans la représentation de conflits passionnels qui doivent beaucoup à une psychologie générale et fort peu à des mentalités historiquement différenciées. La « couleur locale » n'intervient que faiblement, et uniquement à partir du dernier tiers du siècle ; quand le vérisme italien (équivalent approximatif du naturalisme français) arrive dans l'opéra, c'est pour créer un cadre « réaliste » (un village de pécheurs siciliens, de bergers sardes ou les bas-fonds de Naples) dans lequel se déroulent des intrigues passionnelles très proches des conflits propres à l'époque romantique. En revanche, la poussée du réalisme accentue le déclin de l'esthétique du beau idéal et la remplace par une représentation plus large de la réalité qui tend vers « cette action vaste, vraie et multiforme » à laquelle aspirait Hugo dans la préface de *Cromwell*, et prend en compte la diversité des caractères.

Cette transformation de la dramaturgie est lente mais nette : on compte encore des sujets empruntés à l'Antiquité (Scipion ou Jules César) ou à des tragédies de Voltaire (Tancrède ou Sémiramis) mais ils voisinent avec des sujets médiévaux d'inspiration chevaleresque *(Ginevra di Scozia),* des thèmes de l'histoire anglaise (Elisabeth ou Marie Stuart) ou de timides adaptations de Shakespeare (*Romeo e Giulietta* de Zingarelli).

Rossini. — Rossini (1792-1868) est un génie insaisissable. Si l'on en fait un continuateur du XVIII[e] siècle, on oublie qu'il est l'auteur de *La donna del lago* (1819) inspiré de *The Lady of the Lake* du très romanesque Walter Scott ; si l'on voit en lui un

romantique, on néglige son attachement à une esthétique du beau idéal et son peu de sympathie pour les courants révolutionnaires ; si on le définit comme un amuseur en raison de l'immense succès du *Barbiere di Siviglia* (1816), c'est faire peu de cas de la renommée de ses drames qui assurent solidement sa réputation européenne. Ce qui est certain, c'est que son impétueuse vitalité s'imposa à l'Italie puis à l'Europe et que la sûreté de son maniement de la forme demeura un modèle pour les générations à venir.

Rossini est sans doute aucun celui qui pose les fondations de l'opéra romantique. Reprenant et organisant un monde instable de formes qui se cherchent entre la fin du XVIII^e^ et le début du XIX^e^ siècle, il fixe un véritable code qui intègre dans le drame les acquis de l'opéra bouffe comme l'introduction ou le finale, et qui régit l'opéra pratiquement jusqu'à *Otello* (1887) de Verdi. Il établit des modèles pour l'air et les ensembles. Il élimine dès 1815 le récitatif simple (sauf dans l'opéra bouffe) qu'il remplace par ce qui deviendra la scène *(scena),* autrement dit un libre traitement de la parole, accompagné par un orchestre plus ou moins présent. Il est en somme à l'origine d'un nouvel ensemble de conventions et peut être considéré comme l'architecte du nouvel opéra. Son sens de la construction est toutefois inséparable d'un goût de l'imprévu et Della Seta souligne à juste titre que la « surprise est une catégorie fondamentale du langage rossinien ». De manière plus générale, il ne faut pas voir ce « code rossinien » comme l'appellent certains, comme un cadre rigide, car il laisse de la place à la souplesse : il repose sur un pôle dramatique et dynamique qui intègre l'action à la musique et un pôle lyrique qui développe l'*affetto*, et quand un pôle tend à se figer en formes convenues, c'est l'autre qui prend le relais pour assurer la mobilité du drame. Autrement dit, l'équilibre du siècle précédent (récitatif/air = action/passion = parole/musique) fait place à

un nouvel équilibre dynamique/lyrique, à ceci près que les deux pôles sont pris en charge par la musique et donnent lieu à des formes différentes. Il faut enfin ajouter que dans les autres secteurs (traitement de l'orchestre, configuration de la mélodie, langage harmonique), Rossini se montre novateur.

Sur le plan vocal, il suit son temps qui renonce au castrat (qu'il aimait bien pourtant) et le remplace, comme protagoniste masculin, par un contralto virtuose ou par un ténor. Son goût du chant orné (mais une ornementation dont il veut garder la maîtrise) ne le rend pas favorable à l'évolution vers un chant puissant et exploitant les limites de la voix, et en 1866 il déplorera l' « horrible décadence du beau chant italien ». Dans son silence précoce et quelque peu mystérieux (1829 alors qu'il meurt en 1868), il faut aussi voir son attachement à une esthétique idéalisante. Selon les propos qu'on lui prête, la « musique est un art idéal, non pas un art d'imitation ». Cette conviction justifie qu'il fixe une situation pour la rendre intelligible puis qu'il la décante par le chant pour atteindre l' « harmonie céleste » qui est le privilège de la musique. Le rythme joue un rôle essentiel, entendu moins comme ce fameux art du crescendo rossinien que comme l'ensemble des moyens qui créent l'atmosphère morale que doit engendrer la musique.

Dans le domaine bouffe, Rossini semble couronner la tradition de tout un siècle d'opéra bouffe, mais il la dépasse par une incisivité qui, souvent, frôle la cruauté, par une jovialité teintée de scepticisme ou de cynisme, par une perfection du trait qui fixe un personnage et l'individualise et souvent par un goût du délire qui enchantait Stendhal. Enfin, on ne peut quitter Rossini sans rappeler qu'il écrit des opéras français et que *Guillaume Tell* (1829) contribue à fonder le grand opéra. C'est un trait que l'on retrouve chez tous les compositeurs suivants (Bellini, Donizetti, Verdi) et ces voyages à Paris rendent l'opéra

français et italien bien plus proches qu'ils ne l'étaient auparavant.

Exemple : Sémiramide. — Voici très résumée l'intrigue et les articulations musicales du drame (Venise, 1823) par lequel Rossini termina sa glorieuse et féconde période italienne qui avait commencé en 1810 mais lui avait apporté la célébrité à partir de *Tancredi* (1813).

Aidée par son amant le prince Assur (basse), Sémiramis (soprano) a fait jadis empoisonner son mari Ninus, roi d'Assyrie. Ce dernier a réussi à sauver son fils Ninias en le confiant à son ami Fradatès... Acte I. Ouverture puis introduction n° 1 : dans le sanctuaire de Baal, le grand prêtre Oroès (basse) promet au dieu de venger un crime encore inexpié, puis arrivent le chœur, le prince indien Idreno (ténor) qui espère le trône et surtout la main de la princesse Azéma (soprano), Assur (basse) et enfin Sémiramis (soprano). Celle-ci doit désigner un successeur mais semble mal à l'aise. Au moment où elle prononce le nom de Ninus, la flamme de l'autel s'éteint ; tous sont effrayés et la cérémonie est interrompue. Scène : Oroès rappelle que le crime sera puni. Récitatif et Cavatine n° 2 : jeune et brillant général, Arzace (contralto) arrive à Babylone, appelé par Sémiramis mais heureux de revoir Azéma. Il évoque son amour pour cette jeune femme. Scène et duo n° 3 : Oroès lui fait comprendre qu'il doit être le bras armé d'une vengeance encore mystérieuse ; l'arrivée d'Assur, son arrogance et sa volonté politique d'épouser Azéma provoquent une rivalité des deux hommes. Scène et air n° 4 : Idreno soupire après Azéma qui en fait n'aime qu'Arzace. Chœur et cavatine n° 5 : le chœur soutient Sémiramis qui exulte de joie de savoir Arzace revenu car elle aussi l'aime. Scène et duettino n° 6 : un oracle semble redonner de l'espoir à la reine qui reçoit Arzace ; ils s'abandonnent à de tendres senti-

ments mais sans en révéler le destinataire. Scène : Oroès croise Assur et se montre aussi menaçant que sibyllin. Finale n° 7 : les chœurs célèbrent le prochain successeur de Ninus. Sémiramis demande que chacun respecte son choix. Assur, Azéma, Arzace, Idreno et Oroès jurent. Elle désigne Arzace et les réactions véhémentes des personnages sont interrompues par un coup de tonnerre qui glace l'assistance. L'ombre de Ninus apparaît et prédit qu'Arzace régnera mais après avoir puni le crime. L'assistance est terrorisée.

Acte II. Scène et duo n° 8 : Assur accable de reproches Sémiramis qui fut sa complice et ne l'a pas choisi comme époux et successeur. Chœur, scène et air n° 9 : un chœur de mages établit une atmosphère solennelle, puis Oroès révèle à Arzace qu'il est en fait Ninias, le fils du roi Ninus et que sa mère et Assur sont des criminels. Arzace est consterné mais, encouragé par le chœur, il ne se dérobera pas au devoir de vengeance. Scène et air n° 10 : Azéma se sent trahie par Arzace et Idreno vient la consoler ; il saura se faire aimer. Scène et duo n° 11 : dans une entrevue dramatique, Sémiramis découvre qu'Arzace est son fils et qu'il connaît ses forfaits ; elle demande la mort mais il répugne à la tuer puis la quitte pour aller à la vengeance. Scène, chœur et air n° 12 : fou de rage et de peur, Assur est décidé à tuer Arzace mais le chœur lui fait comprendre que sa situation est sans issue. Il entre dans le mausolée de Ninus et est victime d'hallucinations. Finale n° 13 : Arzace y pénètre aussi, de même que Sémiramis ; dans l'ombre, elle s'interpose pour protéger son fils des coups d'Assur mais elle est frappée par l'épée d'Arzace. Assur est arrêté et Ninias proclamé roi.

L'histoire de Sémiramis a inspiré au siècle précédent de nombreux écrivains dont Métastase et une trentaine d'opéras, mais le livret de G. Rossi dérive lointainement de la tragédie homonyme de Voltaire (1748). Elle se déroule dans la ville prestigieuse de

Babylone et l'on peut supposer que les décors de G. Borsato pour *La Fenice* de Venise créèrent un cadre à la fois grandiose et féerique. On remarquera que l'intrigue, hormis quelques scènes isolées, est enserrée dans les treize numéros que j'ai mentionnés. Certains ont pour but de camper un personnage en développant sa situation affective, comme l'air Arzace n° 2 ou ceux d'Idreno. Dans l'air d'Arzace, un prélude établit une atmosphère intimiste puis survient Arzace, intimidé d'être rappelé à Babylone mais heureux d'y retrouver Azéma ; dans un *cantabile* en *mi* majeur, il évoque le jour où il a sauvé la vie d'Azéma ; une brève transition – parfois elle est plus longue et mène à un épisode dynamique appelé *tempo di mezzo* – conduit à une cabalette qui décrit le bonheur qui a suivi ce sauvetage imprévu. D'autres numéros au contraire développent une péripétie de l'action : le duettino n° 6 repose sur un malentendu puisque Arzace avoue qu'il aime mais comme il ne précise pas qui il aime, Sémiramis peut croire que cet aveu lui est destiné. Le duo n° 7 en revanche ne peut être que dramatique : Sémiramis s'étonne de voir Arzace la fuir et ce dernier lui avoue qu'il sait toute la vérité (scène introductive). Elle lui demande alors de la tuer mais le fils répugne à tuer la mère (premier mouvement très agité appelé *tempo d'attacco*) ; mère et fils s'abandonnent dans les bras l'un de l'autre dans un élan de compassion (c'est un mouvement central andante où les voix sont parallèles). Ils se ressaisissent *(tempo di mezzo)* puis Arzace court à la vengeance tandis que Sémiramis espère que le ciel le protégera (cabalette très animée). Cette organisation musicale de l'action, on la retrouve dans l'introduction, le finale ou le duo d'Assur et Sémiramis.

L'histoire est terrible et propre à inspirer l'effroi – pendant cette période, l'heureux dénouement va céder le pas à une fin tragique – et elle comporte des

épisodes sombres (que l'on pense au thème « romantique » des cors dans l'ouverture), mais elle frappe également par sa monumentalité qu'atteste la présence presque constante du chœur, même dans les solos des protagonistes (le chœur incarne la morale qui veut que le crime de Sémiramis ne puisse échapper à la punition). Par ailleurs, *Semiramide* est une des œuvres vocalement les plus brillantes de Rossini et la colorature* y est omniprésente comme pour rehausser la dignité de la ligne mélodique, pour rappeler la noblesse des personnages ou pour offrir un équivalent musical de l'amplification rhétorique. Il suffit d'écouter la cavatine de Sémiramis, *Bel raggio lusinghier*, pour prendre conscience du feu d'artifice vocal auquel nous convie Rossini.

L'opéra romantique

Bellini et Donizetti. — C'est sans doute vers 1830 que se produit un tournant décisif dans l'évolution de l'opéra et que le drame romantique se sépare définitivement de l'*opera seria*. La dramaturgie, nourrie de Byron, Shakespeare, Schiller, Hugo puis Dumas, devient uniformément sombre. Le style vocal qui reposait sur la facilité de l'émission et l'aisance dans l'ornementation, s'ouvre aussi à la puissance et au suraigu (c'est l'époque du mythique contre-*ut* de poitrine). Le rapport à la colorature* change : alors qu'elle était conçue comme une ornementation enrichissant une ligne mélodique préexistante – d'où les regrets de Stendhal qu'elle ait été ôtée aux chanteurs au seul profit du musicien – elle fait maintenant partie intégrante de l'invention mélodique et entre dans les moyens mis en œuvre pour affirmer une dramaturgie musicale.

Cette période est dominée par deux personnalités profondément différentes, Vincenzo Bellini (1801-1835) et Gaetano Donizetti (1797-1848) ; le premier

est un produit tardif de l'école napolitaine et de son goût pour une mélodie simple et frappante, le second fut formé par Mayr à Bergame et entra ainsi en contact avec la tradition viennoise (Mozart, Haydn, Beethoven) ; le premier écrivit peu par choix mais aussi parce qu'il mourut jeune (une dizaine d'opéras), le second eut une production frénétique digne du siècle précédent (autour de 70 opéras) ; le premier ne sortit pas du genre dramatique avec tout juste des incursions dans le genre *semiserio**, le second embrassa tous les genres, de la farce au grand-opéra français ; le premier géra avec un soin scrupuleux sa brève carrière, le second, plus généreux, fit preuve d'un zèle activiste qui dissimulait mal une mélancolie profonde.

Bellini travailla essentiellement avec F. Romani, le meilleur librettiste de sa génération, et ses recommandations à C. Pepoli, qui fut le librettiste de son dernier opéra (cf. p. 28), prouvent qu'il avait une idée très claire de sa conception d'une œuvre. Bellini souffre néanmoins d'avoir été considéré essentiellement comme un mélodiste inspiré ; il l'est incontestablement et chacun de ses opéras contient au moins une mélodie mémorable, la fameuse *Casta diva* dans *Norma* n'étant que la plus célèbre d'entre elles ; mais l'admiration dont témoignèrent Chopin ou Wagner pour son art d'écrire des mélodies « longues, longues, longues » suivant les mots de Verdi, dissimula le savant calibrage qui présidait à l'enchaînement des numéros musicaux. Sa simplicité est réelle mais elle résulte aussi d'une grande méfiance envers une écriture trop « riche » (« les artifices musicaux – disait-il – détruisent l'effet des situations ») ; il se démarque de Rossini non seulement par un usage plus sobre de la colorature* mais aussi par une très grande attention apportée au texte, qui est évidente dès *Il pirata* (1827).

La bouillonnante production de Donizetti – un personnage au demeurant fort sympathique et atta-

chant – rend plus problématique une définition de sa dramaturgie. Il saisissait toutes les occasions qui se présentaient à lui avec une prédilection pour des situations extrêmes faisant vibrer une corde mélancolique et désespérée. Après des débuts où domine sa production bouffe et *semiseria* (1818-1830), une deuxième phase voit éclore les chefs-d'œuvre de la maturité, *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Lucia di Lammermoor* (1835) et *Roberto Devereux* (1837). Il étend ensuite son action vers Vienne et surtout vers Paris avec des reprises françaises d'opéras italiens (*Les Martyrs,* 1840) et des opéras français comme *La Favorite* (1840).

Signalons l'importance de l'inspiration comique dans la production de Donizetti : ce musicien poursuivait un genre illustré avec éclat par Rossini mais qui devait par la suite devenir secondaire pendant un bon demi-siècle et se contenter de productions locales, jusqu'à ce que Verdi lui donne un bref sursaut de vitalité avec son étincelant *Falstaff* (1893). De même que Rossini avait brillé dans l'opéra-comique français avec *Le comte Ory* (1823), Donizetti se tailla un franc succès avec la comédie militaire *La fille du régiment* (1840) ; il laissa en outre deux œuvres délicieuses, à la fois drôles et sentimentales, *L'elisir d'amore* (Milan, 1832) et *Don Pasquale* (Paris, 1843). Dans la première, un jeune ténor timide utilise un filtre d'amour vendu par un sympathique charlatan pour approcher la piquante et capricieuse Adina. La seconde exploite un thème mille fois traité : Don Pasquale, « un vieux célibataire, taillé à l'ancienne, avare, crédule, obstiné mais au fond brave homme » se met en tête d'épouser une jeune veuve qui n'a d'yeux que pour le neveu de Don Pasquale. La veine comique de Donizetti témoigne d'une bienveillante bonne humeur qui raille, mais sans méchanceté, et s'abandonne volontiers à une inspiration tendrement sentimentale.

Exemples : Norma et Lucia. — *Norma* (Milan, 1831) et *Lucia di Lammermoor* (Naples, 1835) sont deux sommets de l'opéra romantique. Le premier dérive d'une tragédie assez classique de Soumet (1831) ; l'allure hiératique de la créatrice du rôle de Bellini, Giuditta Pasta, et les décors de Sanquirico à Milan en renforçaient le néoclassicisme, mais l' « horrible forêt » des druides (I, 2) au milieu de laquelle trône le chêne d'Irminsul, le cadre gaulois archaïque et cruel sont proches de la sensibilité romantique et l'esprit du livret évoque plutôt *Les Martyrs* de Chateaubriand. *Lucia* vient d'un roman de W. Scott *The bride of Lammermoor* (1819) qui inspira de nombreux opéras. Les deux intrigues ont pour héroïne des femmes sacrifiées : la grande prêtresse gauloise Norma a eu une liaison coupable avec le proconsul romain Pollion. Elle découvre que ce dernier la trompe avec la jeune prêtresse Adalgisa et elle envisage une terrible vengeance qui devrait s'étendre aux deux enfants qu'elle a eus de Pollion. Le proconsul romain est arrêté et Norma convoque la foule gauloise pour accomplir le sacrifice rituel ; mais alors qu'on attend comme victime Pollion ou Adalgisa, c'est Norma qui se propose en victime expiatoire. Vaincu par la grandeur de Norma, Pollion la rejoint sur le bûcher. Lucia a promis sa foi à Edgardo de la famille des Ravenswood, ennemis jurés des Ashton, mais Enrico Ashton, le frère de Lucia, souhaite pour des raisons politiques que sa sœur épouse Arthur Bucklaw ; il réussit à vaincre sa résistance car elle est sans nouvelles d'Edgardo qui est parti en voyage et Enrico lui fait croire qu'elle est abandonnée. Le jour du mariage, Lucia effondrée signe, mais à la surprise générale, Edgardo revient... Devenue folle, Lucia poignarde Arturo et meurt. Edgardo se prépare à un duel avec Enrico mais apprenant la mort de Lucia, il se poignarde.

Le cadre gothique du roman anglais et la sombre forêt gauloise relèvent de l'imaginaire romantique.

Les deux opéras mettent au premier plan la *prima donna* et ont sollicité les plus grandes chanteuses depuis Giuditta Pasta (Norma) et Fanny Tacchinardi Persiani (Lucia). Ils sont la preuve la plus éclatante que l' « âme romantique » s'incarne avant tout dans des destinées féminines et se cristallise dans des airs aussi célèbres que *Casta diva* ou que l'air de la folie de Lucia. Pollion (créé par le ténor grave Donzelli) est un personnage sans grand relief, ce qu'on ne peut dire d'Edgardo, prototype du héros romantique généreux et passionné, désespéré dans le malheur mais héroïque dans l'adversité (il fut confié à la voix puissante et aiguë de G. L. Duprez). Enfin, si Norma domine de sa haute stature la distribution, les voix s'équilibrent davantage dans *Lucia* qui repose sur le triangle exemplaire de cette époque, la soprano et le ténor d'un côté et le baryton dans le rôle de l'antagoniste Enrico.

Dans les deux cas, les situations sont porteuses d'une grande violence qui s'exprime toutefois de manière différente. Dans *Norma*, elle est suggérée par le cadre qui exalte la fureur guerrière des Gaulois contre les Romains, incarnée par Oroveso, chef des druides et père de Norma (cf. la cabalette de son air d'entrée ou le chœur *Guerra ! guerra !*), ainsi que par l'histoire personnelle des protagonistes, puisque Pollion veut se débarrasser sans ménagements de son ancienne maîtresse, mais il redoute la terrible furie de la prêtresse. Cette violence est toutefois dominée par un climat de douceur et de noblesse : l'intrigue se déroule sous la protection de la Lune, déesse froide et virginale des Gaulois, d'où l'ambiguïté de la grande invocation à la « chaste déesse » par une femme qui a trahi son devoir de pureté, ou de son appel à la paix alors qu'elle ne connaît que le tourment. C'est constamment que l'on hésite entre l'intensité du conflit et la douceur de la nostalgie ou de la résignation : un des passages les plus troublants (duo Norma-

Adalgisa) est celui où la jeune prêtresse Adalgisa vient avouer à son aînée son amour pour un Romain ; elle ignore tout des liens de Norma avec un homme et celle-ci ne peut deviner qui est le Romain dont parle la jeune prêtresse ; l'évocation par Adalgisa de son amour naissant est l'occasion pour Norma de revivre le sien qui n'est plus que nostalgie, jusqu'à ce que la vérité apparaisse avec l'arrivée de Pollion et que Norma cède à la fureur (trio final de l'acte I). Il y a en quelque sorte un double plan, celui extérieur d'une violence archaïque, et celui intérieur d'un sacrifice lucidement accepté.

La violence de *Lucia* est plus crue : il suffit de penser à la scène où Enrico contraint sa sœur à céder à sa volonté de la marier ; c'est en même temps une parfaite illustration du duo de type rossinien : Enrico et son confident Normanno ont habilement intercepté les lettres d'Edgardo à Lucia, ils font courir le bruit que le jeune homme s'est pris d'un autre amour et ont préparé un mariage utile qui arrange les affaires des Ashton (scène). Arrive alors Lucia qui reproche à Enrico de l'avoir mise dans un affreux état de détresse ; son frère lui reproche de s'être vouée à un amour indigne de sa famille puis il lui montre une fausse lettre d'Edgardo destinée à une autre femme (1er mouvement moderato du duo avec deux strophes parallèles et des passages de conversation très animée). Désespérée par la lettre, Lucia défaille et Enrico enfonce cruellement le clou en lui rappelant sa trahison familiale (phase centrale du duo, larghetto). On entend alors arriver le futur époux, Lucia se cabre mais Enrico lui rappelle que seul Arturo peut sauver sa fortune chancelante *(Tempo di mezzo)*. Enrico la menace à nouveau et Lucia s'abandonne à son destin en ne souhaitant que la mort (Cabalette du duo en strophes parallèles). La sublimation, comme dépassement de cette violence du conflit, est toutefois présente dans la scène de la folie : frappée de démence,

Lucia revit par l'imagination l'histoire d'amour et l'union avec Edgardo qu'elle n'a jamais pu réellement vivre (Donizetti voulait au départ rendre plus onirique l'atmosphère de cette scène par un solo d'harmonica de verre qu'il confia finalement à la flûte) ; le début de la scène est très dramatique mais la cabalette *Spargi d'amaro pianto* (« répands des larmes amères sur mon voile terrestre ») est la sublimation fantasmatique par Lucia de sa destinée et non un simple morceau de bravoure vocale.

Le livret de S. Cammarano est un modèle de livret romantique : si le contexte historique des rivalités des familles Ashton et Ravenswood se perd un peu dans le brouillard, le drame passionnel est parfaitement scandé jusqu'à la catastrophe finale. Quant au livret de Romani pour Bellini, il est d'une langue d'une grande limpidité et tout aussi clair dans sa construction. Les deux opéras devinrent rapidement des modèles de la nouvelle dramaturgie : j'en cite un exemple pour chaque opéra.

Bellini remplaça le traditionnel finale du premier acte par un trio qui surprit les auditeurs mais fut vite accepté. En revanche, il termina l'œuvre par un air qui a le rôle et la dimension d'un vrai finale : désespérant de récupérer Pollion, Norma a frappé le bouclier d'Irminsul qui appelle les Gaulois à la guerre (scène et chœur). On apprend alors qu'un Romain a été arrêté dans l'enceinte du temple. C'est bien sûr Pollion qui s'apprêtait à enlever Adalgisa, et au cours d'un entretien dramatique, Norma propose de le libérer s'il renonce à Adalgisa ; il refuse, accepte de mourir mais demande la vie sauve pour la jeune femme (scène et duo Norma-Pollione). C'est alors la scène finale : Norma convoque tous les Gaulois et leur annonce qu'il faut dresser un bûcher pour une prêtresse qui a trahi ses vœux ; Pollion tremble pour Adalgisa mais c'est elle-même que Norma désigne à la surprise générale, et Oroveso ainsi que le chœur

sont pétrifiés. Norma entonne alors le largo *Qual cor tradisti* (« cette heure terrible te fait comprendre quel cœur tu as trahi, quel cœur tu as perdu »), un air à la fois hésitant et ferme où se devinent la grandeur de la prêtresse et la vulnérabilité de la femme ; il provoque un revirement complet chez Pollion qui comprend que son destin est indissolublement lié à celui de Norma. Oroveso et le chœur ne parviennent pas à croire à la culpabilité de Norma qui doit la réaffirmer avec violence. L'arrivée de ses enfants, des victimes qui ne doivent pas partager la faute de la mère, la pousse à implorer la compassion d'Oroveso par une brève prière en *mi* mineur qui enclenche le concertato* final en *mi* majeur. Ce passage repose sur un développement mélodique qui est repris (ABAB) et constitue un crescendo émotionnel bien différent du crescendo rossinien : il monte par degrés successifs jusqu'à un point culminant puis redescend très vite vers la tonique à travers une cadence. La montée sur le bûcher devient alors une transfiguration de Norma entraînant Pollion dans son apothéose et entourée par la compassion générale.

Le grand finale de *Lucia* a une position plus traditionnelle, au moment culminant de l'intrigue (fin de l'acte II), mais il est traité avec une vigueur exemplaire. Enrico a réussi à plier Lucia et le finale doit donc décrire le mariage avec Arturo : un chœur guilleret fête les futurs époux et l'on ne s'étonnera pas que le petit air d'Arturo corresponde à ce personnage parfaitement conventionnel (chœur introductif et solo d'Arturo). Enrico rassure Arturo et lui explique que la tristesse de Lucia est due à la perte de sa mère ; Lucia arrive, défaite, et la mort dans l'âme signe le contrat de mariage ; le chœur agité annonce alors l'arrivée imprévue d'Edgardo (1 / *Tempo d'attacco*, première partie de l'ensemble, librement traité sur divers thèmes de l'orchestre). Edgardo et Enrico lancent le larghetto, l'un outré de comprendre la situa-

tion et en même temps ému de revoir Lucia qu'il aime toujours, l'autre furieux de voir cet obstacle soudain à son plan ; ils sont rejoints par les autres personnages et le chœur, et l'ensemble traite des divers sentiments de stupeur, de consternation ou de fureur qu'a fait naître ce coup de théâtre imprévu (2 / *concertato* central). Plusieurs personnages essayent de chasser Edgardo, le prêtre Raimondo s'interpose et Edgardo justifie sa présence par le fait que Lucia lui a promis sa foi, mais il est obligé de constater qu'elle l'a trahi (3 / *tempo di mezzo*, dynamique et nourri d'épisodes divers). Une strette vivace (4 / qui est l'équivalent de la cabalette d'un grand ensemble) décrit la confusion générale et le désarroi de chaque personnage. Ce finale fixe un modèle qui sera très souvent repris avec son alternance d'épisodes dynamiques (1 / et 3 /) et statiques (2 / et 4 /), regroupés autour d'un coup de théâtre, ainsi que son effort dans le mouvement central (2 /) pour individualiser les personnages et en dissocier nettement les lignes de chant.

Verdi. — Verdi (1813-1901) est un des piliers du répertoire lyrique mais son œuvre est complexe parce qu'elle embrasse un demi-siècle qui voit de profonds changements politiques, sociaux et culturels. Après des débuts assez traditionnels de « maître de musique » dans sa petite ville de Busseto, près de Parme, il commence sa carrière d'opériste, comme l'un quelconque de ses prédécesseurs, en artisan travailleur et très soucieux de gérer un succès auquel la précarité du monde lyrique ne garantissait aucune durée, et la termine en monarque incontesté qui surveille toutes les dimensions du spectacle (sujet, interprètes, mise en scène, circulation des œuvres, édition). Il doit cette ascension lente mais puissante à un caractère énergique et combatif qui profite de toutes les occasions pour renforcer ses pouvoirs contre chanteurs, impresarios, directeurs de théâtre ou censeurs,

à une personnalité farouchement indépendante et individualiste, à une parfaite conscience des buts qu'il poursuit œuvre par œuvre, et à une gestion avisée de sa carrière (il sait être frénétique quand il s'agit de conquérir le succès, mais choisit avec circonspection quand, le succès venu, il prend son temps). Il la doit aussi à l'évolution de l'époque, aux changements de son pays qui réalise lentement son unité politique et, à sa mort, fait déjà partie du concert des grandes nations européennes ; il la doit enfin aux changements dans la physionomie de l'artiste qui, hautement professionnel mais de compétence limitée, devient sous l'influence du romantisme une figure plus ambitieuse de créateur. Refusant de se voir en intellectuel, il se garde avec la plus haute méfiance de toute théorie générale, mais manifeste dès le début une grande intelligence de la scène qui le rend à la fois conciliant et inflexible, conciliant quand il cherche sa voie, et inflexible quand ses choix sont faits.

La même dialectique de fermeté et de souplesse se remarque dans son évolution : il est clair que pour lui, dès *Nabucco* (Milan, 1842), l'opéra est une intrigue à laquelle la musique doit donner sa couleur, son rythme et son souffle unitaire. Toutefois la réalisation de ce drame n'emprunte pas toujours le même chemin et doit beaucoup aux occasions qui se présentent : une œuvre guerrière (*La battaglia di Legnano*, Rome, 1849) peut voisiner avec une œuvre intimiste (*Luisa Miller*, Naples, 1849), un opéra touffu (*La forza del destino*, Saint-Pétersbourg, 1862) avec un autre, concis et net dans son dessin (*Un ballo in maschera*, Rome, 1859). Sa carrière est une preuve éclatante de la primauté conquise par la musique car aucun changement n'est apporté au texte qui n'ait son aval, mais il ménage la susceptibilité de ses collaborateurs (Piave, Cammarano, Somma, Solera) en respectant leur dignité de « littéraires » tout en restant seul juge de la pertinence de leurs suggestions théâtra-

les, ce qui lui permet de travailler en bonne intelligence avec un lettré raffiné comme Boito. Ses modèles sont littéraires plus que musicaux : au premier rang d'entre eux figure Shakespeare qu'il considère comme un modèle de vie, de pensée et d'expression.

Comme je l'ai dit, il est à peu près impossible de dégager une ligne maîtresse de sa dramaturgie, mais on sent chez lui la présence conflictuelle d'une double tendance : d'un côté, sa formation, son lien à la tradition l'attachent à une représentation de conflits exemplaires, simples et clairs, opposant des attitudes nettes et passionnées ; d'un autre côté, sa culture plus vaste qu'on ne le croit (car c'était un homme très secret) et l'évolution générale des mentalités vers un rapport critique à la réalité, le rendent sensible à l'incertitude et à l'ambiguïté qu'il intègre à sa musique. Une large part doit être faite à son expérience française, à la fois parce qu'il a écrit certaines de ses œuvres majeures pour Paris (*Don Carlos,* Paris, 1867) et parce qu'il vit une époque d'internationalisation de la vie lyrique où l'opéra français est imprégné d'italianismes et l'opéra italien n'échappe pas à l'influence française : ainsi, il est difficile de comprendre *Otello* (Milan, 1887), opéra par ailleurs spécifiquement italien dans son intrigue intimiste et passionnelle, sans la maîtrise d'une conversation musicale que les Français avaient développée. La dimension visuelle et le goût des vastes fresques doit également beaucoup à notre culture.

Musicalement, le génie de Verdi a été diversement apprécié : on a vu en lui un génie sauvage secouant le joug des conventions, ou un esprit gravissant lentement les marches menant vers l'excellence d'*Otello* ou de *Falstaff.* Il est maintenant admis que Verdi accepte pleinement l'ensemble des conventions qui régissent une tradition à laquelle il se montre très attaché : l'ironie dont il fait preuve dans les années 1870 envers ceux qui critiquent les conventions prouve que l'opéra lui paraît fondamentalement une stylisation de la vie.

Dans ses opéras de jeunesse, les épisodes et les airs se bousculent parfois, mais c'est moins par intolérance envers les formes habituelles qu'en vertu du besoin que la succession des numéros* ne fasse pas obstacle à la continuité de l'action ; cette obsession l'habite très tôt mais il met un certain temps à la maîtriser. Le désir que le drame enclenche une dynamique qui ne s'arrête qu'avec la catastrophe finale est démontré par sa tendance à composer ses œuvres d'un seul jet (comme le prouvent les esquisses autographes sommaires mais complètes de nombreuses œuvres). Avec Verdi, la musique qui avait conquis les *affetti*, la représentation du personnage, les contrastes d'attitudes et leur mobilité, prend nettement en main la continuité du drame que des moyens strictement musicaux doivent rendre manifeste. Vers 1850, soit onze ans après ses débuts, il maîtrise parfaitement un arsenal formel dont il use sans idée préconçue : la forme ouverte ou strictement fermée suivant les cas, la cabalette ou la romance quand elles ont leur place, l'air de facture française ou le *concertato* à l'italienne.

La célébrité immédiate de certaines œuvres héroïques (*Ernani,* Venise, 1844) ou d'esprit messianique (*Nabucco,* Milan, 1842), le succès foudroyant de certains chœurs patriotiques comme *Va pensiero*, ne doivent pas cacher la diversité d'une œuvre qui se cherche et exploite la veine guerrière ou mélancolique, l'intimisme ou le grand tableau. Comme Donizetti avant lui, Verdi cherche à déséquilibrer les formes trop monumentales de l'héritage rossinien pour leur donner plus de nerf.

Exemples : Macbeth et Trovatore. — *Macbeth* (Florence, 1847 et Paris, 1865) est un opéra important dans l'histoire de Verdi parce que c'est sa première rencontre avec Shakespeare et que, conscient de l'importance de son modèle, il y apporte une attention particulière. Rappelons le sujet : sollicité par des

sorcières et poussé par une femme ambitieuse, un général écossais assassine son roi Duncan puis son compagnon d'armes Banco et la spirale de crimes dans laquelle il s'engage provoque une révolte qui, grâce à une célèbre ruse de guerre (la forêt de Birnam qui avance), cause sa chute et sa mort qui suit de peu celle de son épouse. Les crimes de Macbeth pouvaient parfaitement entrer dans la dramaturgie italienne : elle était pleinement en mesure d'en rendre l'aspect extérieur et saisissant, comme en témoigne le finale du premier acte qui correspond à la prise de conscience par la collectivité du meurtre de Duncan, à son effroi, sa malédiction des coupables et son imploration du secours divin (c'est un finale canonique, à ceci près que Verdi en supprime la strette finale). Toutefois, ce drame tentait Verdi par les défis qu'il représentait : tout d'abord l'absence d'un véritable antagoniste qui transporte sur un plan extérieur le conflit du bien et du mal (le ténor Macduff est secondaire et la basse Banco l'est à peine moins), car ce sont Macbeth et son épouse qui construisent leur grandeur et la ruinent par un lent processus d'autodestruction ; ensuite le désir d'entrer dans des zones obscures de la conscience et de soulever le voile de la nuit : d'où la recherche systématique par le musicien d'une tonalité nocturne, d'une voix sombre et étouffée pour les protagonistes ; d'où l'effort pour créer une couleur étrange qui doit ressortir des scènes des sorcières (acte III) ou de l'apparition du spectre de Banco (profondément retravaillée lors de la révision) ; et enfin la difficulté à imposer le rôle majeur des sorcières qui sont justement l'incarnation de ces forces mystérieuses ; *Macbeth* constituait en effet une gageure pour la tradition italienne, étrangère au fantastique et à des personnages comme les sorcières.

Le résultat est un opéra qui ne s'écarte pas des formes habituelles (la charpente n'a pas vraiment changé entre la version originale et la révision parisienne),

mais les travaille de l'intérieur pour leur faire dire autre chose. Le premier acte voit ainsi se succéder l'introduction qui comporte les chœurs des sorcières, le duo de Banco et Macbeth stupéfaits par les saluts des sorcières, et un chœur final des sorcières en guise de strette. Puis c'est la cavatine de Lady Macbeth où apparaît l'énergique ambition de cette femme ; ensuite, une marche presque ironique scande l'arrivée du roi Duncan ; et c'est la grande scène et duo au cours duquel les deux époux consomment leur forfait. Pendant le finale, annoncé par les sombres pressentiments de Banco, éclate la nouvelle du meurtre. Mille et un indices montrent toutefois que les numéros sont fermement arrimés l'un à l'autre par des liens instrumentaux (le rôle du cor anglais), mélodiques (l'importance d'un intervalle ascendant de demi-ton ou les volées de triples croches) ou harmoniques (des batteries d'accords et quelques touches modales). Verdi exploite habilement des passages traditionnellement informels (comme la scène) pour y placer des moments essentiels : ainsi le monologue du poignard de Macbeth est confié à une « grande scène » ; le duo qui suit comporte les phases canoniques d'un duo mais reliées par de subtiles analogies thématiques. La scène capitale du somnambulisme où lady Macbeth agonise en proie au remords, comporte un air en bonne et due forme mais elle s'appelle néanmoins « grande scène du somnambulisme », ce qui veut dire au moins que la scène est aussi importante que l'air. Il ne manque même pas l'ironie dramatique puisque la bataille finale est traitée en fugue (introduite il est vrai en 1865), écriture savante qui met à distance cette bataille scellant le destin de Macbeth.

Il Trovatore fut créé à Rome en 1853 sur un livret de Cammarano (achevé par L. E. Bardare). L'opéra repose sur un paradoxe : l'intrigue est inracontable car elle s'appuie sur un épisode embrouillé de l'histoire espagnole qui demeure très flou dans le

livret. Pourtant, l'œuvre est d'une parfaite lisibilité : est-ce la clarté de la distribution vocale qui oppose un ténor lyrique et héroïque (Manrico le trouvère amoureux), un soprano (Leonora), un baryton (le comte de Luna, non moins amoureux mais féroce rival), et une femme (Azucena, mezzosoprano) qui se trouve liée à ces deux hommes par une situation familiale complexe et obsédante ? Est-ce l'habile gestion par Cammarano de cette intrigue touffue qui la rend facile à suivre ? Sur fond d'une étrange légende racontant la mort de la mère d'Azucena brûlée pour sorcellerie, c'est le premier choc des deux rivaux (scène, romance et trio). Puis, tandis qu'Azucena nous fait part de son désir obsessionnel de venger sa mère, le deuxième choc conduit à l'enlèvement de Leonora par Manrico malgré l'opposition du comte (finale de l'acte II). A l'acte III, Azucena est faite prisonnière par le comte et Manrico court la délivrer. Au dernier acte, Leonora propose sa main en échange de la liberté de Manrico qui a été fait prisonnier lui aussi, mais comme le marché est truqué (elle s'est empoisonnée pour ne pas appartenir au comte), elle meurt et Manrico meurt sur le billot. On découvre alors que Manrico et le comte étaient frères.

Ce n'est pas le seul paradoxe : cette œuvre noire, nocturne (la nuit règne presque constamment) et funèbre est en même temps une des œuvres qui incarnent le mieux le jaillissement mélodique de Verdi et le bonheur revigorant qu'il peut donner. En 1902, lors d'une reprise à Milan du *Trovatore*, on s'étonna que Toscanini, le champion des wagnériens, aille déterrer cette « vieille momie », symbole d'un belcantisme désormais démodé, mais quand cet opéra fut donné en France en 1854, il scella pour les Français la réconciliation de l'invention mélodique et du sens dramatique qui leur semblaient faire bande à part chez les Italiens.

Ces paradoxes s'expliquent sans doute parce que Verdi a réussi le tour de force de traiter cette histoire

au premier et au second degré : il joue à fond le jeu du « drame chevaleresque » et les personnages se détachent avec la plus grande netteté grâce à la simplicité des formes ; Manrico est le héros rebelle et proscrit, persécuté par un destin contraire, mais d'un panache et d'une vaillance irréprochables, toujours chantant, comme pour défier la mort et le malheur. Luna est le rival par excellence, qu'une passion et une jalousie sans bornes rendent féroce ; Leonora est l'héroïne éperdument éprise qui préfère sans hésiter le couvent puis la mort à tout autre lien. Azucena en revanche, est un personnage unique et c'est elle qui, dès le départ, fascine le compositeur : elle est torturée entre son amour maternel qui lui fait aimer Manrico bien qu'il ne soit pas son fils, et sa piété filiale qui lui commande de venger sa mère brûlée par la faute du père du comte de Luna. Verdi plonge sans hésiter dans ce sombre « mélo » (une histoire rocambolesque de deux frères qui se combattent sans se connaître, sans parler des duels et des enlèvements), qui a de fortes couleurs romanesques (des montagnes sauvages où rôdent des gitans, un couvent, une prison sinistre, un halo fantastique de superstition populaire).

Mais il serait naïf de ne pas voir le deuxième degré dont témoignent déjà certains propos désabusés que Verdi tenait à l'époque (« Mais enfin dans la vie tout est mort. Qu'est-ce qui existe ? »). J'appelle deuxième degré une légère distance de l'auteur qui adhère à son histoire sans en être complètement dupe. Que l'on prenne la très célèbre scène du *Miserere* : on y entend Leonora exhaler son désespoir tandis que Manrico chante un chaleureux adieu à celle qu'il aime et qu'un chœur de condamnés à morts implore l'aide de Dieu devant l'angoisse de la mort ; dans ce cadre médiévalo-romanesque, s'exprime en fait une totale solitude car tous ces personnages sont seuls et leur chant est comme la manifestation suprême de leur existence. *Il Trovatore* « chante » ainsi plus que *Rigoletto* (1851)

qui le précède, mais ce n'est pas un retour en arrière car le chant y monte comme un vain défi contre le malheur et la mort.

On sait par ailleurs avec quelle science le compositeur maîtrise l'agencement de ses formes qui sont allégées et souvent débarrassées de reprises obligatoires : la présentation de Manrico se réduit à une brève romance strophique, bien différente d'un grand air d'entrée ; que l'on note également la légèreté de touche avec laquelle Verdi traite le finale de l'acte II, qui lui donne un caractère presque ironique avant que n'explose la fougue du *concertato*. En outre, on a remarqué que certaines hauteurs sont attachées à un personnage, certains rythmes à un autre ; ces « signes » contribuent à la couleur générale de l'ouvrage, ce que Verdi appelait la *tinta*, et renforcent la cohésion des morceaux.

Le second romantisme

Encore Verdi. — Le romantisme, quelles qu'en soient les définitions, couvre presque la totalité du siècle mais change profondément d'esprit. La durée de la carrière de Verdi (plus de cinquante ans) fait que son œuvre correspond à deux époques, deux cultures profondément différentes. Il se forme à l'époque du premier romantisme, ardent, extraverti, batailleur ; même si son image de compositeur patriote est devenue un mythe pour une jeune nation qui voulait faire de lui un symbole du renouveau national, politiquement il est libéral, nationaliste et sympathisant de Mazzini ou de Garibaldi, les porte-parole du *Risorgimento*. Il écrit beaucoup afin de s'imposer sur les scènes européennes et, lorsqu'il écrit sa « trilogie » (*Rigoletto,* 1851 ; *Il Trovatore,* 1853 ; *La Traviata,* 1853), il domine incontestablement la scène. Entre 1850 et 1860, les mentalités changent : en 1861 naît l'État italien sous la conduite de Cavour

et de la monarchie des Savoie. Même si l'unité n'est pas encore pleinement réalisée, l'Italie va connaître les difficultés d'une jeune nation qui doit affronter les problèmes que connaissent les autres nations européennes. Verdi est entre temps devenu riche et célèbre, il n'entend plus se soumettre à des cadences frénétiques de production et il se donne le temps de choisir ses sujets et de travailler longuement ses partitions. Politiquement, il se rapproche de Cavour et de la monarchie et adopte un conservatisme prudent.

Culturellement, le milieu du siècle est marqué par des événements importants : en 1857 paraissent en France *Madame Bovary* de Flaubert et *Les fleurs du mal* de Baudelaire. En 1859 est représenté le *Faust* de Gounod qui va marquer un tournant dans l'histoire de l'opéra français, et en 1861, c'est le scandale de la première de *Tannhaüser* de Wagner à Paris tandis que la première italienne de *Lohengrin* date de 1871. Ces œuvres infléchissent le romantisme soit en le radicalisant, soit en le dépassant vers d'autres mouvements (naturalisme, symbolisme, impressionnisme) ; en tout état de cause, quand le romantisme subsiste, comme dans l'opéra, il devient plus inhibé et intimiste.

Comment évolue Verdi dans ce contexte à la fois plus complexe et plus européen ? Sa dramaturgie ne change pas réellement car ses sujets appartiennent soit à des auteurs anciens déjà exploités (Shakespeare ou Schiller), soit à des auteurs du premier romantisme *(La forza del destino)* ou enfin à des sources plus récentes mais très proches de la dramaturgie traditionnelle *(Aida)*. C'est plutôt la manière qui change et le conduit à une transformation radicale de l'opéra italien qui s'achève avec *Otello* (Milan, 1887) et *Falstaff* (Milan, 1893). Bien que Verdi soit moins motivé par tel ou tel courant que par les traits spécifiques du sujet qu'il retient (ce qui donne à son parcours un caractère sinueux car empirique), on peut noter quelques tendances.

Le compositeur demeure très attaché au « mélodrame » de sa jeunesse pour la netteté avec laquelle il oppose des attitudes, pour l'exemplarité de ses personnages et pour la puissance de ses conflits, de même qu'il reste attaché aux formes qui incarnaient musicalement ce mélodrame – air, duo, *concertato* – même s'il en brûle les scories (symétries ou répétitions) pour n'en garder que le pouvoir de fixer de manière péremptoire un geste. Pourquoi ne pas reconnaître l'aspect très « mélo » de *Un ballo in maschera* (Rome, 1859) ou de *Aida* (Le Caire, 1871) si l'on admet ce processus d'épuration tant pour la langue que pour la musique ? Toutefois, l'oscillation entre la définition du moment psychologique et la transcription du changement, de l'incertitude et de l'ambiguïté (cf. p. 88), penche nettement du côté du mouvement. Les nombreuses révisions opérées dans ces années *(Macbeth, Simon Boccanegra, La forza del destino, Don Carlos)* le prouvent amplement. Le souci permanent d'une déclamation qui puisse être tour à tour lyrique ou dramatique, l'élimination des formules convenues dans le chant ou dans la scène, le poids croissant de l'orchestre, le conduisent à cette souveraine liberté que l'on remarque dans ses deux derniers opéras où la tradition n'est pas reniée (songeons aux subtils finales de *Falstaff*) mais la phrase musicale acquiert une flexibilité qui la rend à la fois musicalement intéressante et scrupuleusement fidèle à la parole. Soulignons une fois encore la parfaite adéquation du sujet et de son traitement musical : dans le mélodrame, c'est le rude choc du personnage et de son destin qui justifie la carrure mélodique et l'aspect monolithique du personnage ; dans *Otello*, le sujet est justement le lent effondrement du héros, personnage central de l'opéra, qui impose une progression minutieuse.

Plus nettement encore qu'avant, la production de Verdi peut être dite internationale, moins en raison de la diversité des lieux de création (Saint-Pétersbourg,

Paris ou Le Caire) qu'en raison d'une capacité d'assimilation de styles ou de procédés qui viennent d'ailleurs, essentiellement de France. Bien que l'œuvre ait été préparée pour Naples puis pour Rome, *Un ballo in maschera* évoque souvent l'opéra comique français, voire l'esprit d'Offenbach. L'exemple qui suit fait apparaître toute l'importance de cette aptitude à la synthèse.

Exemple : Don Carlos. — Deux raisons me poussent à choisir *Don Carlos* comme dernier exemple de l'œuvre verdienne : c'est un opéra écrit pour Paris et en français, même dans ses versions remaniées pour l'Italie (les librettistes en étaient J. Méry et C. Du Locle), et il témoigne donc du rapprochement des deux traditions, française et italienne. Comme je l'ai noté plus haut (cf. p. 91), on ne peut raconter l'histoire du grand opéra français sans Rossini (*Guillaume Tell,* 1829), Donizetti (*La favorite,* 1840) et Verdi (*Les vêpres siciliennes,* 1855). A partir des années 1860, la tendance s'inverse et c'est l'opéra français (Gounod, Bizet, Massenet) qui entre avec succès dans la péninsule ; mais ce mouvement de balançoire ne fait que confirmer la proximité des deux traditions. La deuxième raison est que cet opéra tient une place importante dans l'évolution de Verdi et qu'il n'est pas simplement dû à des circonstances conjoncturelles.

L'intrigue a une longue histoire mais elle dérive en partie d'une pièce de Schiller : l'infant Don Carlos (ténor) devait épouser Élisabeth de Valois (soprano) qu'il aimait d'un amour partagé, jusqu'au moment où son père, le roi d'Espagne Philippe II (basse) la choisit comme femme et lui voue un amour ombrageux. Ce schéma est très traditionnel car il oppose deux hommes pour une même femme mais les liens de famille et d'autorité verrouillent les rapports puisque pour l'infant, Élisabeth devient sa belle-mère et que le père et le fils sont en situation de rivalité. Cette

intrigue est amplifiée par la présence d'un arrière-plan politique (la révolte des Flandres contre la monarchie espagnole) et d'un cadre austère et cérémoniel (la cour de Philippe II et la sinistre présence de l'Inquisition) pour que Verdi puisse lui donner toute la pompe qu'exige le grand opéra.

C'est l'opéra où apparaît le plus nettement un certain désenchantement politique du compositeur : l'intrigue passe en effet en revue toutes les attitudes qui avaient été ébauchées dans sa dramaturgie précédente : le fanatisme implacable du grand Inquisiteur (basse) qui veut imposer un régime théocratique, la générosité de Rodrigue, marquis de Posa (baryton), qui défend la liberté et le droit des nations, l'ardeur « révolutionnaire » mais impuissante de son ami l'infant, le conservatisme calculateur de Philippe II, indissociable d'une profonde amertume et solitude personnelle. Peu importe que certaines attitudes soient totalement anachroniques, elles couronnent une veine politique qui a toujours existé chez Verdi (si l'on admet qu'à l'opéra, la politique tient moins à des discours qu'à des passions contrastantes). L'opéra désigne ses antipathies (l'Inquisiteur), ses nostalgies (Posa ou Carlos) ; quant à son attitude personnelle, elle est sans doute à chercher entre Philippe II, adepte de la *Realpolitik* et cet autre « politique » qu'est Simon Boccanegra, un utopiste qui rêve de la conciliation des classes.

De manière plus générale, l'opéra témoigne d'un désenchantement profond : la somptueuse cour de la monarchie espagnole est une prison où les individus répriment des passions qui parfois explosent. C'est sur l'évolution du héros que ce pessimisme est le plus frappant : que nous sommes loin d'Ernani, de Manrico ou du duc de Mantoue ! Le héros est emprisonné dans la pesante étiquette de la cour, dans les liens de sujétion à son père, dans une sorte de faiblesse intime qui le voue à l'échec ou à la révolte impuissante et ne

lui laissent que le recours de la nostalgie ou de la rêverie. Il marque le début d'une mise en question du personnage héroïque que conduira à son terme le personnage d'Otello. Mes dernières observations concernent la musique : l'assimilation de l'opéra français ne se limite pas à l'emploi de formes françaises (on en trouve déjà des exemples convaincants dans *Les vêpres siciliennes*) mais elle intègre certaines données qui en reflètent l'esprit : la recherche d'une élégance gracieuse (le chœur *Sous ce bois au feuillage immense* des suivantes de la reine d'Espagne à l'acte II), la chanson « caractéristique » (la chanson du voile d'Éboli dans le même tableau) ou le badinage d'Éboli, de Rodrigue et d'Élisabeth dans la scène qui suit. Pour toutes ces scènes, Verdi a manifestement cherché une « couleur » française qui devient un acquis de son langage et que l'on retrouve dans ses derniers opéras. C'est également dans cette œuvre que se déploie la tendance au grand tableau spectaculaire qui musicalement coïncide avec un vaste finale traité à la française : on le retrouve encore dans *Aida*, puis Verdi abandonne cette formule qu'on peut trouver aujourd'hui un peu pompière mais qui constitue une tentation régulière depuis le lointain *Attila* (1846). Les nombreuses versions qui existent de cette œuvre et le refus de leur auteur de les départager prouvent au moins qu'il a hésité, sans les choisir, entre une approche française et une autre plus italienne (la version en quatre actes).

Puccini. — Terminer ce panorama en 1926, l'année de *Turandot*, deux ans après la mort du compositeur, implique que Puccini (1858-1924) clôt glorieusement une tradition ininterrompue depuis trois siècles. La fidélité à une esthétique de l'*affetto*, mais débridé (cf. p. 28), une veine mélodique qui ne refuse ni le pathos ni le sentimentalisme, une inspiration plus étroite que celle de Verdi mais remarquable dès que

l'érotisme, la tendresse, la passion ou le désespoir sont en jeu, enfin un certain style vériste de l'interprétation qui s'est imposé après Puccini, ont fait du tort à ce musicien dévalué comme le représentant de l'hédonisme sentimental d'une petite bourgeoisie sans ambition. On a négligé le professionnel parfaitement au courant des innovations musicales de son époque (Strawinsky, Debussy ou Schoenberg), l'orchestrateur habile et varié, l'homme de théâtre qui mettait à la torture ses librettistes car perpétuellement à la recherche de meilleurs effets. On a noté ses intrigues larmoyantes davantage que le fond de sadisme, de masochisme ou au moins d'atmosphère trouble que recèle le mélodrame quand on le pousse à ses limites. Aujourd'hui, l'équilibre est rétabli et Puccini a conquis sa place.

Son œuvre est très variée car il écrit à une époque où les anciennes catégories n'ont plus grand sens : *La Bohème* évoque l'opéra comique ou l'opéra *semiseria* tandis que *Tosca* (Rome 1900) est proche du drame historique ou de la tragédie et que *Turandot* évoque le grand opéra. Puccini traite indifféremment des opéras à forte teinte romantique (*Manon Lescaut*, Turin, 1893), des opéras comiques (*Gianni Schicchi*, New York, 1918) ou des œuvres proches de l'opérette (*La rondine* – l'hirondelle –, Monte-Carlo, 1917). Les structures traditionnelles n'ont plus cours mais le compositeur reste fidèle à l'expression de l'*affetto* dans l'air et aux différentes combinaisons de voix, du duo au grand ensemble.

Un des aspects les plus importants de son œuvre est le relief accordé au cadre de l'intrigue, alors que, exception faite pour *Aida*, il comptait relativement peu pour Verdi. Ses personnages sont immergés dans une atmosphère qui parfois prend la première place, au détriment de leur consistance psychologique : ce peut être le XVIII^e^ siècle de *Manon Lescaut* (Turin, 1893), le Japon de *Madama Butterfly* (Milan, 1904),

la Chine de *Turandot*, les États-Unis de *La fanciulla del West* (New York, 1910), ou la violence plébéienne des habitants de péniche sur les bords de Seine (*Il tabarro* – la houppelande –, New York, 1918). Le goût du pastiche et l'inspiration exotique (modes orientaux) contribuent à cet élargissement du langage musical qui est typique de son époque. Ce qui relie Puccini à la tradition, c'est l'acceptation d'un spectacle qui plaise à tous les publics et abonde en mélodies se gravant facilement dans la mémoire.

Un exemple : La Bohème. — Représenté à Turin en 1896, *La Bohème* est inspiré des *Scènes de la vie de bohème* de Murger qui furent adaptées, sous la surveillance sourcilleuse du musicien, par G. Giacosa et L. Illica. Cet opéra marque un renouvellement profond de la dramaturgie : il décrit la vie d'une joyeuse bande de quatre artistes, Rodolphe le poète (ténor), Marcel le peintre (baryton), Schaunard le musicien (baryton) et Colline le philosophe (basse), qui traînent leur bohème à Paris vers 1830. Le premier fait saillant est qu'il n'y a pas d'intrigue à proprement parler, même s'il se passe des choses : ces bohémiens tirent le diable par la queue en espérant la gloire, des couples se forment, Rodolphe et sa voisine Mimi (soprano) au premier tableau, Marcel et la grisette Musette (soprano) au deuxième, ils se séparent au troisième, ils se retrouvent au quatrième.

Cette absence d'intrigue assure la promotion fracassante d'une nouvelle valeur dramatique, la vie quotidienne où rien ne se passe et où tout peut arriver : le hasard d'un voisinage de palier et d'une chandelle qui s'est éteinte pousse Mimi à entrer dans la mansarde de Rodolphe et c'est le coup de foudre délicieusement décrit par le musicien. C'est aussi la promotion des gestes du quotidien – on paie son loyer, on mange, on règle une addition –, et la célébration des objets sans valeur auxquels on s'attache (le petit

bonnet rose de Mimi ou le ruban de Musette). En somme l'envers de l'univers héroïque du mélodrame traditionnel.

Le temps y coule différemment : il est difficile d'imaginer un héros d'opéra qui ne soit ni beau ni jeune, même si le ténor est disgracieux et ventru, mais c'est une jeunesse éternelle et non une jeunesse éphémère. On devine en effet que Marcel ou Rodolphe connaîtront richesse et célébrité après leur période de vaches enragées, mais en attendant ils sont fauchés et joyeux et le premier tableau décrit leur lutte joviale contre les difficultés du quotidien : ils travaillent mais comme ils meurent de froid dans la mansarde, ils brûlent un tableau de Marcel et un drame de Rodolphe. De cette confrontation d'une jeunesse encore pleine d'espérance avec l'usure de la vie et du temps surgit une autre valeur nouvelle : le bonheur hasardeux et fuyant, précieux et fragile, un bonheur qui rencontre aussi le drame avec la mort de Mimi, victime de la misère et de la phtisie, un bonheur qui se teinte rapidement de mélancolie. De ce mélange d'insouciance et de joie de vivre mais aussi de nostalgie naît la poésie de cet opéra plein de chaleur et de charme.

Paris domine le paysage : les mille cheminées que l'on aperçoit de la mansarde, le brouhaha du Quartier latin, la poésie désolée du petit matin à la barrière d'Enfer (les quintes à vide parallèles), et il semble que Debussy ait admiré le talent avec lequel était recréée cette image de Paris. L'élan lyrique n'est pas sacrifié : que l'on songe à *Nei cieli bigi* qui est la présentation de Rodolphe avec des traits caractéristiques du mélodisme puccinien (très proche d'un cheminement par degrés conjoints mais retardés ou ornés), toutefois ce thème circule à l'orchestre dans des présentations variées et devient donc un thème qui caractérise le personnage. Le *concertato* ou le finale n'ont pas vraiment disparu mais ils sont profondément retravaillés : le deuxième tableau du Quartier Latin est comparable

à une vaste fresque mais sans la rigueur architecturale du finale, car il doit intégrer l'épisode des retrouvailles de Musette et de Marcel. Une première section décrit la foule bariolée des marchands, des gamins et des badauds (étudiants, ouvrières, bourgeois) tandis que les quatre mousquetaires auxquels s'est jointe Mimi font des emplettes ; ils s'attablent au café *Momus* (deuxième section) mais leurs propos décousus sont interrompus par les enfants et par Parpignol le marchand de jouets. La troisième section est dominée par Musette, l'ancienne amie de Marcel qui se promène avec un vieux beau. Au cœur de cette section centrale, figure l'air de Musette sur un rythme de valse lente, qui est le pendant de l'air de Mimi à l'acte précédent ; cet air s'élargit en un ample septuor, ce qui reste de l'ancien *concertato*, avec les commentaires des amis de la bande et les hésitations de Marcel qui sent à nouveau l'ardeur de son ancienne flamme, jusqu'à ce qu'il capitule dans les bras de son amie. Dans la dernière section, la Retraite militaire, précédée par un somptueux tambour-major, provoque la joie de la foule, tandis que nos mousquetaires et leurs amies règlent le difficile problème de l'addition au café.

Lors de la création, le public fut désorienté par ce kaléidoscope de touches sonores qui tantôt décrit le milieu, tantôt l'intrigue, qui mêle protagonistes et comparses mais n'oublie pas l'ensemble central. Dans les deux derniers actes la mélancolie l'emporte sur l'humour, la nostalgie du souvenir sur la réalité présente : à l'acte III, les deux couples se séparent ou se querellent, et la mésentente entre Mimi et Rodolphe, jaloux mais en fait angoissé par la maladie de son amie, les pousse à se séparer ; ce n'est pas la trahison ou le parjure des intrigues romantiques mais simplement le frottement des caractères confrontés à l'usure du quotidien. Au dernier acte, les quatre mousquetaires se retrouvent fauchés dans la mansarde du pre-

mier acte quand survient Mimi, agonisante. On met tout en œuvre pour la sauver mais rien n'y fait.

Le vérisme et son époque. — La chaîne ininterrompue de grands créateurs, de Rossini à Puccini, cache évidemment les mineurs : Ponchielli (1834-1886) dont *La Gioconda* (Milan, 1876) figure toujours au répertoire, Boito (1842-1918) dont on peut dire la même chose pour *Mefistofele* (Milan, 1868) – nous l'avons déjà rencontré comme librettiste de Verdi –, et Catalani (1854-1893) ; plus tard Giordano (1867-1948), Zandonai (1883-1944), Cilea (1866-1950), Mascagni (1863-1945) et Leoncavallo (1858-1919). Ces deux derniers sont considérés comme les représentants les plus importants du vérisme.

Le vérisme littéraire correspond à peu près au naturalisme français, à cela près qu'il s'intéresse moins à la grande ville ou au prolétariat qu'à des réalités régionales (essentiellement la Sicile). En musique, le vérisme éclate avec un succès mondial, *Cavalleria rusticana* (Rome, 1890), un opéra en un acte de Mascagni, adapté d'un texte de Verga, le principal vériste italien, suivi de peu d'un autre opéra en un acte qui eut également un grand succès, *Pagliacci* (Milan, 1892) de Leoncavallo, inspiré d'un fait divers survenu en Calabre. Comme je l'ai noté (cf. p. 88), la poussée réaliste, qui est à l'œuvre dans le vérisme, vise essentiellement à une recréation d'un milieu populaire régional (la Sicile dans *Cavalleria*) et l'intrigue se rattache à la dramaturgie traditionnelle par des histoires passionnelles poussées jusqu'aux limites du fait de sang. Voici par exemple le sujet de *Cavalleria rusticana* : le charretier Alfio pense que sa femme Lola le trompe avec le jeune Turiddu ; c'est Santuzza, l'amie délaissée de Turiddu, qui, folle de jalousie, le lui a révélé. Nous sommes le jour de Pâques (la religiosité populaire est une composante de l'opéra vériste) et, tandis que les villageois s'égaillent, Alfio provoque en

duel Turiddu, et, conformément à la coutume, celui-ci lui mord l'oreille ; le duel au couteau a lieu et Turiddu s'effondre blessé à mort.

La veine vériste ne dura pas longtemps mais elle inspira une centaine d'opéras souvent courts qui se déroulent à l'époque contemporaine dans des milieux plébéiens (un village en Sicile ou en Sardaigne, une zone portuaire de Venise ou une prison de Naples). Le peuple (paysans, villageois, moissonneurs, dockers) assure une présence chorale massive. Le lyrisme est simple et chaleureux mais il ne recule devant aucun effet (l'orchestre souligne lourdement les éclats de colère ou les cris de désespoir).

Cette période est culturellement trop complexe pour que l'opéra se limite à un seul mode d'expression et il tente toutes les voies nouvelles qui paraissent prometteuses ou significatives, avec un éclectisme que reflète assez bien la production de Puccini : l'évocation historique qui implique un pastiche musical de l'époque concernée (*Andrea Chénier* de Giordano, 1896 ou *Adriana Lecouvreur* de Cilea, 1902), l'esthétisme qui a son représentant le plus brillant dans l'œuvre de l'écrivain G. D'Annunzio, un esthétisme qui se teinte d'archaïsme, de préciosité et d'un érotisme assez trouble (*Parisina* de Mascagni, 1913 ou *Francesca da Rimini* de Zandonai, 1914), le symphonisme de dérivation wagnérienne (*Ero e Leandro* de Mancinelli, 1897), une spiritualité exténuée (*Maria egiziaca* de Respighi, 1932), la séduction d'un univers poétique et onirique (*Oceàna* de Smareglia, 1897) l'exotisme (*Iris* de Mascagni, 1898), l'idylle paisible (*L'amico Fritz* de Mascagni, 1891), la fable intemporelle (*La leggenda di Sakuntala* d'Alfano, 1921) ou la comédie classique de Goldoni (*I quattro Rusteghi,* 1906). Le vérisme, au sens où il est assimilable à une sorte d'expressionnisme, est présent dans nombre de ces voies par la brutalité des faits et des passions et par la tension exaspérée de la voix et de l'orchestre.

Et après ?

Terminer ce rapide panorama en 1926 ne signifie évidemment pas que la scène lyrique ne tente plus les musiciens. Cette date implique simplement la fin d'une tradition en ce qu'elle a de compact, de régulier et de consensuel. Autour des années 1870-1880, l'approbation assez générale qui accompagnait l'opéra commence à se lézarder (cf. p. 38), et musiciens et musicologues mettent en question – surtout vers 1910 – la routine de l'opéra, sa vulgarité, sa complaisance envers le public, son manque d'exigence envers l'art. Autrement dit, c'est déjà pendant que le vérisme bat son plein que se font entendre des voix discordantes (certains musiciens font d'ailleurs leur carrière essentiellement à l'étranger comme Busoni, 1866-1924). Les musiciens importants de la génération suivante (Casella, 1883-1947 ; Respighi, 1879-1936 ; Pizzetti, 1880-1968 ; Malipiero, 1882-1973) ont déjà commencé à écrire. Comme ceux des générations à venir (Dallapiccola, puis Berio, Nono, Maderna, etc.), ils appartiennent au théâtre musical européen, même si leur formation et leur culture en font les héritiers d'une tradition qui est déjà leur passé.

GLOSSAIRE

Académie : pendant la Renaissance, s'étaient développées en Italie des académies qui étaient des cénacles regroupant des hommes venant d'horizons divers (avocats, hommes politiques, intellectuels) et intéressés par des sujets déterminés (musique, philosophie, littérature). Les Seigneurs des États italiens avaient vivement encouragé ces regroupements auxquels ils participaient parfois. Certaines académies jouèrent un rôle majeur dans l'histoire de la musique ou de l'opéra comme celle des *Incogniti* à Venise, ou l'académie romaine *Arcadia* d'où partit une réforme de l'opéra, ou encore l'académie philarmonique de Bologne dans laquelle Mozart fut admis en 1770, après un sévère examen. L'*Encyclopédie* notait au milieu du XVIII^e^ siècle que « L'Italie seule a plus d'académies que tout le reste du monde ensemble ».

Aria : cette pièce centrale de l'opéra, apothéose de l'interprète, ne se définit comme telle que lentement au cours du XVII^e^ siècle. Alors qu'il est au départ de formes variées (strophique, bipartite), le *da capo* (air ABA) domine incontestablement à partir de la fin du siècle. Il comporte une première section suivie d'une deuxième section reliée à la première par des moyens divers et se termine par la reprise de la première section *(da capo)* qui est l'occasion de variations en général introduites par l'interprète. A la fin du XVIII^e^ siècle, l'introduction de certains principes de la forme sonate le rend encore plus monumental. Au XIX^e^ siècle, il obéit à des schémas divers. L'époque de l'air *da capo* s'accompagne d'une nette coupure entre l'air et le récitatif qui s'atténue à partir du milieu du siècle dernier.

Arioso : on peut le définir sommairement comme un air de facture libre : il doit posséder un réel intérêt mélodique mais ne se soumet pas aux règles de construction propres à l'air.

Basse : ligne mélodique la plus grave. B. continue : ligne de basse, en général instrumentale, qui forme en même temps le soubassement de l'édifice harmonique. L'écriture complète des accords est souvent remplacée par un chiffrage donnant des indications à l'interprète qui peut ainsi la « réaliser » à vue.

B. contrainte : figure mélodique et harmonique située à la basse, qui se répète inlassablement tandis que les autres voix évoluent librement.

Bouffe : se dit d'un opéra de genre comique qu'on appelait aussi *dramma giocoso*. Se dit aussi d'un rôle *(parte buffa)* ou d'une voix (basse bouffe). L'opéra bouffe est entièrement chanté, à la différence de l'opéra comique français qui comprend des parties chantées et d'autres parlées.

Cadence et point d'orgue : la cadence est une formule mélodique et harmonique de conclusion d'une phrase, d'une section, d'un air. Elle était l'occasion d'une improvisation laissée à l'interprète. Le point d'orgue est une pause musicale qui pouvait également donner lieu à une improvisation plus courte.

Cabalette : au XIX^e^ siècle, c'est la section conclusive enlevée et parfois brillante d'un air.

Cavatine : au XVIII^e^ siècle, désigne un air de dimensions modestes et sans reprise. Au XIX^e^, c'est l'air de présentation d'un personnage important et il est en général suivi d'une cabalette.

Colorature : passage d'un air demandant une certaine virtuosité. On parle aussi d'une voix C. pour indiquer qu'une certaine virtuosité lui est demandée.

Concertato : c'est au XIX^e^ siècle, un ensemble de vastes dimensions impliquant plusieurs personnages et situé en général à la fin d'un acte.

Continuo : groupe instrumental chargé d'assurer la basse continue.

Da Capo (air) : voir Aria.

Ensemble : partie chantée à plusieurs personnages (duo, trio, quatuor, etc.).

Finale : partie conclusive d'un acte ou d'un opéra. Il regroupe plusieurs personnages, voire tous, et s'organise autour d'une péripétie qui justifie l'intervention de chacun.

Intonazione : mise en musique d'un texte par un compositeur.

Monodie : chant à une voix sans accompagnement. Pendant le haut Moyen Age, d'autres voix, indépendantes, se surajoutèrent créant la polyphonie. La Renaissance marque une réaction contre la complexité polyphonique et l'on parle alors de monodie accompagnée dans la mesure où la voix seule comporte en général un accompagnement, assuré par la basse continue et éventuellement d'autres instruments.

Numéro : les airs, pièces symphoniques, chœur et ensembles, ont souvent été numérotés dans l'ordre de leur succession (on parle aussi de « morceaux fermés » *(pezzo chiuso)* pour les détacher plus facilement du reste de l'œuvre.

Polyphonie : composition à plusieurs voix indépendantes.

Recitar cantando : déclamation chantée qui caractérise les premiers opéras ; elle suivait avec une attention particulière les mots et mettait en valeur les plus importants. Musicalement, elle était d'une grande souplesse qui allait d'une récitation neutre jusqu'à l'emphase nécessaire à des passages dramatiques ou lyriques. Il convient donc de le distinguer du récitatif plus expéditif et moins intéressant qui se met en place à la fin du XVII^e^ siècle.

Récitatif secco (simple) ou accompagné : quand dans le dernier tiers du XVII^e^ siècle se consomme la fracture entre l'air et la déclamation, se développe le récitatif qui est un style beaucoup plus stéréotypé que le *recitar cantando* ; on distingue le r. *secco* (simple), uniquement ponctué par le continuo, et le r. accompagné qui peut mobiliser l'orchestre et donner lieu à une grande invention musicale mais ne se soumet à aucune forme préétablie.

Réalisation : voir Basse.

Rondò : 1 / forme musicale fréquemment utilisée qui implique le retour régulier d'une section (ABACADA) ; 2 / On l'utilise également à la fin du XVIII^e^ siècle pour désigner la succession d'un air lent suivi d'une section rapide ; 3 / A l'époque romantique, c'est un grand air de structure souple, en général placé à la fin d'un acte ou mieux encore d'un opéra.

Semiserio : on appelle S. un genre intermédiaire entre le drame et l'opéra bouffe qui s'est développé au XIX^e^ siècle et dérive de l'opéra comique français. C'est un genre « moyen » qui mélange des épisodes légers et des épisodes dramatiques ou pathétiques. *La gazza ladra* (La pie voleuse) de Rossini (1817) ou *La sonnambula* de Bellini (1831) en sont une illustration. Ce genre disparaît vers 1850.

Serio : sous le terme d'*opera seria*, on appelle aujourd'hui les opéras proches du drame qu'on appelait à l'époque plutôt drame pour musique. On appelle aussi rôles sérieux *(parti serie)* certains rôles de l'opéra bouffe échappant au pur comique comme les amoureux ou les personnages nobles.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie de l'opéra italien est immense. Plutôt que de proposer une sélection forcément injuste, il semble préférable de signaler des instruments de travail qui complètent l'information sur chaque point et orientent vers des bibliographies spécialisées.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, Mac Millan, 1980, 20 vol.

The New Grove Dictionary of Opera, édité par Sadie Stanley, New York, 1998, 4 vol.

Musik in Geschichte und Gegenwart, 1994, 9 vol.

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Munich, 6 vol.

Enciclopedia dello spettacolo, Le Maschere, 1954-1968, 12 vol.

Dictionnaire de la Musique et Science de la Musique (Marc Honegger), Bordas, 4 vol.

Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, Turin EDT. Les volumes 5 à 10 comportent des chapitres sur l'opéra.

Storia dell'Opera, a cura di A. Barblan e A. Basso, Turin, UTET, 1977, 6 vol.

Storia dell'opera italiana, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Turin, EDT, 1987-1988, 3 vol. parus ; les trois derniers, de caractère historique doivent paraître.

L'Avant-Scène Opéra a publié 190 monographies dont un grand nombre concernent l'opéra italien et comportent le livret, une analyse musicale et dramatique et des articles variés.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Histoire de la musique en Europe, n° 40
L'opéra comique, n° 278
Les formes de musique, n° 478
L'opérette, n° 1006
La musique à Venise, n° 2172
La cantate française, n° 3476

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

L'opéra italien est un phénomène vaste et complexe qui représente sur trois siècles une production de plusieurs milliers d'œuvres. Pour offrir une vue synthétique, l'ouvrage propose deux perspectives. D'une part, il considère l'opéra comme une tradition régulière et continue présentant quelques traits distinctifs, (primauté des interprètes, esthétique pragmatique, ect...). D'autre part, il dresse un panorama d'ensemble de l'évolution du genre en choisissant quelques œuvres représentatives d'une époque et d'un style, de Monteverdi à Puccini.

Gilles de Van est professeur à Paris III.

Derniers titres parus

3494 Les maladies à vecteurs
F. RODHAIN

3495 L'histoire des sciences
P. ACOT

3496 La régénération urbaine
C. CHALINE

3497 L'enseignement de la morale
L. MAURY

3498 La politique européenne des transports
M.-M. DAMIEN

3499 Les nouvelles maladies infectieuses
D. RAOULT

3500 La crise asiatique
Y. GOUNIN et S. VIVIER-LIRIMONT

3501 Gandhi
R. DELIÈGE

3502 Science et communication
J. CARAÇA

3503 Les responsabilités des juridictions
F. SARDA

3504 Internet et le droit
A.-R. BERTRAND et T. PIÉTÉ-COUDOL

3505 L'Assistance publique - hôpitaux de Paris
M. DUPONT et F. SALAÜN

3506 Les mesures de la qualité de vie
A. LEPLÈGE

3507 La crise des banlieues
J.-M. STÉBÉ

9 782130 505136

http://www.puf.com

22415586 / 02 / 2000